

УДК 821.161.1-1

РИТМ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Б. ПАСТЕРНАКА**А. С. Виноградов**Ивановский государственный университет
кафедра теории литературы и русской литературы XX века

В статье предпринимается попытка рассмотреть ритм как основополагающий элемент художественного сознания и мировосприятия Б. Пастернака, значительно повлиявший и на становление биографического мифа. Ритм в данном случае понимается как принцип организации текстового пространства. На примере ранней прозы автора и фрагментов «Охранной грамоты» доказывается, что ритм выступает как структурирующим принципом текста в целом, так и организующим началом для звуковых образов.

Ключевые слова: *Б. Пастернак, ритм, ритмическая организация, звук, художественное сознание.*

Звук как категория поэтики занимает одно из ключевых мест в поэтической системе Пастернака. В этой связи особенно важным моментом представляется выделение и рассмотрение *ритма* как основообразующего элемента художественного сознания и мировосприятия автора. В случае с Пастернаком о ритме уместно говорить не только как о составляющей текстов, но и о его влиянии на становление биографического мифа. При этом стоит уточнить, что ритм в данном случае понимается не как наличие в тексте размера и метра, но как принцип конструктивной организации текстового пространства, в том числе с помощью эксплицированных «ритмообразов».

Уже в 1910-е годы, в момент формирования его эстетических и философских взглядов, Пастернак отводит значимое место природе творчества и, как ее составляющей, – ритму. Так, в его письме к О. Фрейденберг 1910 года раскрывается специфика восприятия мира через попытку «постичь», зафиксировать понятие *лирическое*: «Иногда предметы перестают быть определенными <...> тогда они становятся (оставаясь реальными для моего здравого смысла) нереальными, *еще не* реальными образами, для которых должна прийти форма новой реальности <...> это форма – недоступная человеку, но ему доступно порывание за этой новой формой, ее требование (как лирическое чувство, дает себя знать это требование и как идея сознается)» [3, т. 7, с. 51]. В этом отрывке важно выделить две значимых составляющих мышления Пастернака. Во-первых, происходит разграничение *здравого смысла* и, как его обратной стороны, – *вдохновения*, некоего иррационального начала. Во-вторых, предметы, перестающие быть определенными, переходят в разряд потенциальных образов, ищущих форму новой реальности, то есть художественной «оформленности». В промежутке, этом еще не заполненном пространстве между первой и второй стадиями, в процессе «порывания» за новой формой, и располагается *лирическое*, здесь момент его фиксации. «Переживаемый мир», то есть сама действительность, предстает, по Пастернаку, неким «водоворотом качеств» (что тождественно понятию «лирическое»). Вдохновенное же восприятие объективного,

по Пастернаку, переводит действительность в «легендарные качества без предметов», «беспредметную фантастику», причинность которой – *ритм* [Там же, с. 53]. Впоследствии Пастернак (в 1926 году, в письме М. Цветаевой), анализируя ритмическую составляющую своих поэм, выведет формулу «ритм, который девять месяцев носит слово». В том случае данное им определение относилось к метрической характеристике стиха, однако, как представляется, это образное выражение свидетельствует и о первичности ритма в его «словопорождающей» функции.

Ритм ощущается как отправная точка (как категория, находящаяся еще в *пред*-творческой стадии, но потенциально креативная), становящаяся исходным этапом в художественном осмыслении действительности. Подобное мироощущение Пастернака Б. Гаспаров связывает с катастрофой падения 1903 года и конкретно со следующим автобиографическим пассажем Пастернака: «Отныне ритм будет событием для него, и, обратно, события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония – обстановкой и веществом бытия» [Там же, с. 319]. Л. Флейшман видит в этом пассаже связь «галопа и падения» с началом музыкального творчества [4, с. 345]; более того, исследователем отмечается тема «преображения», нашедшая свое отражение в стихотворении «Август». Шестое августа, таким образом, становится для Пастернака еще одной датой «рождения», отправной точкой перехода во взрослую жизнь.

В этом же письме к Фрейденоберг встречаем фрагмент, указывающий на тесное соседство для Пастернака музыки, ритма и поэзии: «...знакомый запах накатывает прошлое, как валики по твоему “сейчас”, и вот хочется прильнуть к музыке и отпечататься *лирическим шифром*. <...> ...я прямо поражаюсь тому, сколько небывалых перекрестков и закоулков в этой *музыке импровизаций*, – вечернем городе, такими незнакомыми фигурами спотыкающемся над твоим извозчиком» [3, т. 7, с. 51] (здесь и далее в цитатах выделено мною. – А. В.). Во-первых, здесь наблюдаем пока еще *со*-существование музыки и поэзии, они составляют некий синтез; поэзия находится в своеобразном синкретическом состоянии. Однако она уже постепенно перенимает такое качество музыки, как ритм и свойственную поэтике Пастернака импровизацию. Второй важный момент – образ вечернего города, *спотыкающегося над извозчиком*, воплощенного в музыке импровизаций. Скорее всего, перед нами вновь отголосок падения 1903 года, его художественное переживание, на что указывает причастие, соотносящееся с памятными для Пастернака «трехдольными синкопированными ритмами галопа». Более того, восприятие города и попытка словесно выразить «лирическую тему» настигают Пастернака как раз на извозчике, что, вероятно, и обусловило проявление особого взгляда на действительность, – взгляда сквозь призму ритма: «Тогда, на извозчике, этот город казался бесконечным содержанием без фабулы, материей, переполнением самого фантастического содержания, темного, *прерывающегося, лихорадочного* которое бросалось за сюжетом, за лирическим предметом, лирической темой для себя к нам» [Там же, с. 53]. *Прерывающееся, лихорадочное содержание* в этом случае, вероятно, является метонимическим переносом ощущений, свойственных поездке на извозчике, на окружающую действительность. И именно эта акцентированная *прерывистость* создает ритм самого текста с помощью лексического и синтаксического повтора и ритм как переживание-воспоминание – с помощью мотивно-образного повтора. Подобный интерес к ритмическим экспериментам и последующее вплетение в текст эффекта ритмического перебора вовсе не случайно. В 1909 году Пастернак-композитор создает Прелюдию *gis-mol*, которая, по наблюдениям Б. Гаспарова, букваль-

но изобилует наложениями двухдольных и трехдольных ритмических фигур (что создает эффект ритмического перебора). Характеризуя фортепианные сочинения Пастернака в целом, исследователь отмечает их построения на синкопированных триолях [1, с. 134–135]. В указанной монографии Б. Гаспарова триоль определяется автором так: «Триолью называют особого рода ритмическую фигуру, своего рода музыкальный аналог логгеда, состоящий в перебиве двоичного и троичного ритма. Эффект триоли возникает, когда четное (двоичное) чередование ударной и неударной доли перебивается трехдольной фигурой, временная протяженность которой тождественна по времени двухдольной» [Там же].

В 1913 году Пастернак в тезисной форме постулирует свои эстетико-философские взгляды в докладе «Символизм и бессмертие». Ключевым фрагментом тезисов нам видится следующий: «Значение единственного символа музыки – ритма находится в поэзии. Содержание поэзии – есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта» [3, т. 5, с. 318]. Как видим, поэзия для Пастернака изначально организуется по законам музыки; кроме того, устанавливается неразрывная связь между музыкой и поэзией (через ритм). Отчасти с этой мыслью перекликается фрагмент из «Охранной грамоты», где Пастернак определяет искусство через схожие категории: «Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки» [Там же, т. 3, с. 160]. Визуально эту триаду (поэт – ритм – музыка) можно представить как равносторонний треугольник с соответствующим образом расположенными вершинами.

Неразрывная связка Пастернака поэзия-музыка-ритм во многом сходна с теоретическими размышлениями символистов, в частности, А. Белого. В статье 1909 года «Магия слов» Белый выстраивает собственную концепцию, основываясь на соотношении звука и слова. Слово в понимании Белого носит характер *заклинания*; песня же, определенным образом комбинируя и сочетая слова, обретает *магическую* природу. Песня в понимании Белого – первый день творчества, первый день мира искусств; из нее развилась и поэзия, и музыка. Более того, песня для Белого наделена символическим значением, поскольку символ всегда музыкален. Первым – и в то же время её порождающим – признаком музыки, в свою очередь, является *ритм*.

Однако слово в понимании Белого наделяется особым смыслом (что свойственно символистскому мироощущению в целом), через создание мира звуковых символов становясь *способом постижения* мира. Заклинательное начало слова (вспомним формулу Вяч. Иванова: первоначальный стих – заклинание) выявляется, вероятно, именно в силу присутствия ритма как организационного принципа заговорных конструкций, по-особому воздействующих на сознание реципиента. Для Пастернака ритм выступает более как способ создания и упорядочивания образной системы текста.

В 1911 году Пастернак создает два наброска (которые вместе с другими прозаическими текстами и стихами 1910-х годов О. Клинг склонен определять как «единый творческий надтекст», в то же время отмечая ориентированность автора на символизм [2, с. 134]), выстраивая их – главным образом первый – вокруг ритма как *организационного принципа*. Зарисовки сделаны в то же время, когда Л.О. Пастернак писал картину «Разгрузка вагонов в Одесском порту». Становясь опорной точкой, ритм определяет и структурирует все звучание текста, при этом задавая вначале особую «тональность»: «Вдруг хочется поглядеть, откуда все это. Тогда покидаешь свежее веяние морского лязга: одиноких ударов, случайных падений прорывающихся сигналов – с крепкой синевой величавых пауз среди них, беспричин-

ных, бродяжничающих вскриков» [3, т. 3, с. 478]. Удары, сигналы падений, вскрики разделены «величавыми паузами», тем самым обособляясь друг от друга, но имея схожий мерный и постоянный характер. Стоит отметить, что здесь все описываемое происходит поздним вечером (ночью); и ночь, как правило, является у Пастернака тем временным отрезком, когда звучание проявляется чаще всего (ср., например, ночные пейзажи в «Охранной грамоте») и достигает своего предела.

Смысловую связку с этим текстом составляет другой набросок, дополняющий и развивающий первый в звуковом отношении. Второй этюд буквально «испещрен» разного рода звуками, которые так или иначе объединяются в единый семантический комплекс, имплицитно содержащий то, что связано с темой извозчиков и, главное, ритмом: «Это – звуки *стучащих* ящиков и бочек, *понукания и поступь* – все это увозят вниз. По пути эти *стучащие* кладки или *шагающие* рядом люди с солнцем, как ранцем, за плечами, сносятся с жизнью, мимо которой они проходят. Тогда им *отвечают* или *окликают* их из окон, подворотен или просто шумят без связи с ними, но *весь уличный шум пристаёт к обозу*» [Там же, с. 479]. Именно образ обоза с ритмичным движением «стягивает» на себя и организует все источники звуков.

Теперь обратимся к тем примерам звуковых пейзажей, которые представлены в «Охранной грамоте», «оркестрованы» разного рода звуками и выстроены вокруг ритма: «С нее <низины> тянуло ночной сыростью. На ней бессонно *громыхало* железо, и, *стекаясь и растекаясь*, мызгали *взад и вперед* запасные пути. Что-то шумное *поминутно падало и подымалось*. Водяной грохот плотины до утра додерживал ровную ноту, оглушительно взятую с вечера. Режущий визг лесопильни в терцию подтягивал быкам на бойне. Что-то *поминутно* лопалось и озарялось, пускало пары и опрокидывалось. Что-то ерзало и заволакивалось крашеным дымом» [Там же, с. 174]. Заметно, как в приведенном отрывке фиксируются однообразные и монотонные «действия»: *поминутно* – обозначен временной интервал, определенная последовательность движений; *что-то шумное падало и подымалось* – предмет не называется, а лишь угадывается как нечто малоопределенное, исходя из особенностей звучания и звуковых эффектов. К тому же антонимическая пара *падать / подыматься* словно иллюстрируют и высоту звука в течение процесса. Более того, указанный промежуток времени (*поминутно*) свойствен всем источникам звучания и через эту своеобразную «метрономную» характеристику указывает на ритмическое начало происходящего в низине. Все следующие синтаксические конструкции построены на этой бинарной ритмической фигуре (*лопалось и озарялось*), именно их умножение и работает на поддержание заданного ритма.

Отметим, что в рассматриваемом ночном пейзаже, который наделен звучанием разного происхождения, присутствует движущийся *поезд* с его неизменным шумом и ритмичными перебивками. Появление здесь образа поезда отнюдь не случайно, поскольку он устойчиво ассоциируется для Пастернака, подобно конскому галопу, с мерным ритмом (стуком) колес. Например, в письме к А. Штиху от 12/25.07.1912 г.: «Идут, похаживают, *стучат, постукивают* поезда, поля, поля, поля – и горы, горы – и вдруг они разрешаются Марбургом» [Там же, с. 131]. Мотив стука в творчестве Пастернака выделяется рядом исследователей (в частности, П.-А. Будни), что позволяет говорить об этом феномене как некоем инварианте пастернаковской поэтики.

Как видим, ритм становится для Пастернака своеобразной «меркой» действительности в силу известного биографического переживания-момента. Но определенное «ритмическое» восприятие во многом обусловило и формирование

художественного сознания Пастернака, что проявилось не только в выстраивании ранних прозаических текстов вокруг ритма как структурирующего принципа, но и в определенном подчинении ему образов. Более того, ритмическое начало в творчестве Пастернака является неотъемлемой частью звуковых образов.

Список литературы

1. Гаспаров Б. М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое лит. обозрение, 2013. 272 с.
2. Клинг О. А. Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 25–59.
3. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003–2005.
4. Флейшман Л. С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 784 с.

RHYTHM IN THE AESTHETIC CONCEPTION OF BORIS PASTERNAK

A. S. Vinogradov

Ivanovo State University

the Department of Theory of Literature and Russian Literature of the XXth century

The article attempts to consider the rhythm as a primary element of artistic consciousness and worldview of B. Pasternak that had a considerable influence on the making of a biographic myth. From this point of view the rhythm is understood as a principle of organization of the text space. By the example of the author's early prose and fragments of "Okhrannaya gramota" ("Safe Conduct") it is proved that the rhythm acts as a structure-forming principle of the text as a whole as well as a source for organizing sound images.

Keywords: *B. Pasternak, rhythm, rhythmic organization, sound, artistic consciousness.*

Об авторе:

ВИНОГРАДОВ Александр Сергеевич – аспирант кафедры теории литературы и русской литературы XX века Ивановского государственного университета (153025, Иваново, ул. Ермака, 39), e-mail: valex-28@rambler.ru.

About the author:

VINOGRADOV Aleksandr Sergeevich – Postgraduate Student at the Department of Theory of Literature and Russian Literature of the XXth century, Ivanovo State University (153025, Ivanovo, Yermaka str., 39), e-mail: valex-28@rambler.ru.