

## Содержание

ISSN 2587-8190

<b>Полина Семина.</b> «Песнь Гаральда Смелого» и традиция переводного рыцарского романа . . . . .	3
<b>Константин Лаппо-Данилевский.</b> И. И. Виноградов – переводчик Сапфо, Анакреонта и эллинистической анакреонтики. . . . .	17
<b>Олег Ларионов.</b> «Чувство изящного»: Антропологическая эстетика Н. М. Карамзина . . . . .	57
<b>Сергей Халтурин.</b> «Дагерротипный список»: Проблема правдоподобности в «Сценах из народного быта» И. Ф. Горбунова. . . . .	83
<b>Наталья Куширчук.</b> Синкретизм искусств в прозе Бориса Пастернака. Музыкальная организация повести «Воздушные пути» (1924) . . . . .	94
<b>Роман Тименчик.</b> Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой . . . . .	107

2021 XVIII (1)

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тираж 500 экз.

### Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),  
А. Ю. Балакин, А. С. Пахомова

### Адрес редакции

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.  
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

Летняя школа по русской литературе



2021 (1)



международная летняя школа  
по русской литературе

Выходит 4 раза в год  
Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель  
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. И. Ю. Виницкий (Принстон, США)  
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)  
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)  
Проф. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)  
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,  
Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

ПИ № ФС 77 – 63198 от 1 октября 2015 года

Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186

ISSN 2587-8190 = Letnáâ škola

С 30 ноября 2017 года журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

© Авторы статей, 2021

© «Летняя школа по русской литературе», 2021

### Contents

<b>Polina Semina.</b> <i>Pesn' Garal'da Smelogo (Ode de Harald Le Vaillant)</i> and the Tradition of the Translated Chivalric Romance. . . . .	3
<b>Konstantin Lappo-Danilevskii.</b> Ivan I. Vinogradov as Translator of Sappho, Anacreont and Ancient Greek Anacreontic Poetry. . . . .	17
<b>Oleg Larionov.</b> <i>Sense of Beauty:</i> Nikolay Karamzin's Anthropological Aesthetics. . . . .	57
<b>Sergey Khalturin.</b> <i>A Daguerreotype Copy:</i> Problem of Verisimilitude in <i>Sitseny iz narodnogo byta (Scenes of Russian Folk) Life</i> by Ivan Gorbunov. . . . .	83
<b>Natalia Kushnirchuk.</b> Syncretism of the Arts in Boris Pasternak's Prose. Musical Structure of the Novel <i>Vozdushnye puti (Air Paths)</i> (1924) . . . .	94
<b>Roman Timenchik.</b> From the Index to Akhmatova's <i>Notebooks</i> . . . . .	107

### Editorial Board

Alexander Kobrinsky (Chief Editor),

Alexey Balakin, Aleksandra Pakhomova

### Editorial address

191036, St.-Petersburg, 1st Sovetskaya ul., 10, lit. K.

Phone number: (812) 449-52-50. E-mail: [summerschool@list.ru](mailto:summerschool@list.ru)

НАТАЛЬЯ КУШНИРЧУК  
(Санкт-Петербург)

## СИНКРЕТИЗМ ИСКУССТВ В ПРОЗЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

*Музыкальная организация повести «Воздушные пути»  
(1924)*

В статье рассматривается структурная организация повести «Воздушные пути», в которой прослеживается явная связь с музыкальным искусством. Упоминание музыкальных терминов, разделение реплик персонажей на голосовые партии, ритмическая организация прозы — все это указывает на проникновение музыки в ткань прозаического текста; доказано, что композиция повести «Воздушные пути» представляет собой классическую трехчастную сонатную форму.

**Ключевые слова:** Б. Л. Пастернак, проза поэта, повествование, синтез искусств, музыкальная организация прозы.

**Сведения об авторе:** Наталья Петровна Кушнирчук, кандидат филологических наук, учитель ГБОУ средней школы № 10 с углубленным изучением химии Василеостровского района Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург, Россия.

**E-mail:** kushnirchuk@list.ru

## Synecretism of the arts in Boris Pasternak's prose

*Musical structure of the novel "Air paths" (1924)*

The article discusses the novel *Air paths* (1924), where the structural organization of the novel is evidently connected to musical art. The music penetrates with this prose by means of using musical terms, of dividing the characters' dialogues into vocal parts and due to the entire prose rhythm. Consequently, the composition of *Air paths* is represented as a classical ternary sonata form.

**Keywords:** Boris Pasternak, a prose of a poet, narration, synthesis of arts, musical structure of a prose.

**About the author:** Natalia Petrovna Kushnirchuk, a candidate of Philological Sciences, a teacher at the State budget educational institution – secondary school with intensified instruction in Chemistry № 10. St. Petersburg, Russia.

**E-mail:** kushnirchuk@list.ru

DOI 10.26172/2587-8190-2021-17-1-94-106

Музыка в творческой биографии Бориса Пастернака занимает особое место. Будучи сыном известной пианистки Розалии Кауфман, он много лет посвятил музыке, в том числе постижению композиторского мастерства, прежде чем всерьез заняться литературой. Являясь постоянным свидетелем музыкальных вечеров, проходивших в родительском доме, поэт с раннего детства испытывал тягу к музыкальному искусству.

О музыкальной организации стихотворений Пастернака писали многие: Р. О. Якобсон,<sup>1</sup> В. С. Баевский,<sup>2</sup> Б. М. Гаспаров,<sup>3</sup> А. Фэвр-Дюпэгр.<sup>4</sup> Особенно тщательно к изучению данного вопроса подошел Б. А. Кац,<sup>5</sup> подробно исследовавший ряд стихотворений Пастернака и пришедший к выводу, что музыкальные приемы применяются поэтом вполне сознательно и представляют собой образец использования музыкальной формы в литературном произведении. Однако в перечисленных работах рассматриваются исключительно поэтические тексты. Цель нашей статьи — исследовать, как используются музыкальные приемы в прозаических текстах Бориса Пастернака на примере повести «Воздушные пути» (1924).

<sup>1</sup> Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова, сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 325.

<sup>2</sup> Баевский В. С. 1) Б. Пастернак — лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993; 2) Музыкальный подтекст стихотворного текста: Б. Пастернак. «Баллада» («Бывает, курьером на борзом...») // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVII—XX вв. / [Отв. ред. Т. М. Котнюх]. Таллин, 1982. С. 49–52.

<sup>3</sup> Гаспаров Б. М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013.

<sup>4</sup> Фэвр-Дюпэгр А. 1) Пастернак поэт-музыкант: о «Теме с вариациями» // Пастернаковские чтения: Исследования и материалы. 2015. Вып. 3. С. 88–97; 2) Пастернаковская «баллада» 1916 года: Импровизация в поисках подходящей формы // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 180–193.

<sup>5</sup> Кац Б. А. 1) «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака: Сб. лит., муз. и изобр. материалов. Л., 1991; 2) Еще один полифонический опыт Пастернака: О музыкальных истоках стихотворения «Раскованный голос» // Изв. Акад. наук: Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 4. С. 23–32; 3) Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997.

Композитор Борис Пастернак оставил потомкам две прелюдии и сонату для фортепиано. Последняя знаменует важную веху в творческой биографии поэта. Соната для фортепиано си-бемоль, юношеское произведение Пастернака, написанное в 1909 году, отмечена влиянием мелодики А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова. В характере модуляций и альтераций наблюдается влияние символизма и импрессионизма, особенно в гармонической «размытости» и тональной неустойчивости.

Перерыв между написанием сонаты для фортепиано и повести «Воздушные пути» составляет пятнадцать лет. Несмотря на то, что разрыв с музыкой в творческой биографии поэта уже произошел, следы музыкального прошлого не исчезли полностью, о чем свидетельствует ряд стихотворений из сборника «Поверх барьеров» (1914–1916). Даже в их названии Пастернак использует музыкальные жанры (таковы, например, стихотворения «Импровизация» (1915) и «Баллада» (1916), на «музыкальность» жанра которого указывает отсутствие свойственного литературным балладам сюжета, а также смена ритма, создающая ощущение куплета и припева).

Сам поэт постоянно осмысливал феномен сближения литературы и музыки. В письме отцу от 20 января 1916 года, разворачивая целую программу интермедиального взаимодействия искусств, Пастернак размышляет: «Вообще, мне трудно решить, кто я, *литератор или музыкант*. <...> Я <...> примирился с этим как со стилем, прямо вытекающим из остальных моих качеств и задержанных склонностей, что и прозу я пишу как-то так, как пишут симфонии. <...> все это разнообразные полифонические средства, и как оркестром, этим надо пользоваться, особенно все это смешивая и исполняя свой вымысел так, чтобы это получилась вещь с тоном, с неуклонным движением, увлекательная» (VII, 211).<sup>1</sup> Таким образом, есть все основания полагать, что музыкальные приемы применялись поэтом как осознанно, так и на подсознательном уровне, подкрепленные его убеждением в том, что произведение должно «звучать».

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты Пастернака цит. по: *Пастернак Б. Я.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. / Сост. и комм. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., 2003–2005 с указанием номера тома и страницы в круглых скобках в тексте. Здесь и далее курсив наш.

О следах музыкальной техники в стилистике повести «Воздушные пути» (укажем, что она посвящена Михаилу Кузмину — композитору, ставшему литератором), свидетельствует прежде всего использование музыковедческих терминов. Например, в сцене, где героиня обнаруживает пропажу ребенка, читатель «слышит», как одновременно вскрикивают «сиплый, как ослабнувшая струна, басок и сверкающее истерикой женское контральто. <...> И, перестав быть словами, звуки жалобно слились, осеклись и удалились» (III, 88). Перед читателем словно возникает оперный дуэт, исполняющий арию под руководством дирижера, в роли которого выступает автор.

Современники и исследователи творчества Пастернака единогласно отмечают фрагментарную разорванность и фабульную неупорядоченность повести.<sup>1</sup> Однако, если проанализировать текст с точки зрения музыкальной композиции, можно увидеть, что в основе структурной организации текста повести «Воздушные пути» лежит классическая трехчастная сонатная форма.

Такая сонатная форма основана на противопоставлении двух контрастных тем: главной и побочной. Традиционно сонатная форма состоит из трех частей: экспозиции,<sup>2</sup> разработки<sup>3</sup> и репризы,<sup>4</sup> однако она может быть и четырехчастной,

<sup>1</sup> *Aucouturier M., Ivask I.* The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist // *Books Abroad.* 1970. Vol. 44. No. 2. P. 222–227; *Цветаева М.* Записи из рабочих тетрадей [о прозе Б. Пастернака] // *Знамя.* 1992. № 9. С. 180–189 и др.

<sup>2</sup> Экспозиция — «первая часть сонатной формы, посвященная изложению противопоставляемых тем». Она включает в себя главную, связующую и побочную партии (*Способии И. В.* Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М., 1984. С. 194).

<sup>3</sup> Разработка — самая объемная часть сонатной формы — в большинстве случаев «заимствует» материал из экспозиции и подает его в несколько измененном или неполном виде. Чаще всего разрабатывается главная тема, при этом в результате развития тематического элемента может возникнуть новый, самостоятельный мотив, отсутствующий в экспозиции (Там же. С. 204–210).

<sup>4</sup> Основная функция репризы в сонатной форме — подведение итога развития темы. В простейших случаях «в репризе повторяется весь материал экспозиции в том же порядке, с некоторыми изменениями, главным образом — тональными» (Там же. С. 210). В более сложных по организации музыкальных произведениях возможны отклонения иного рода, связанные не только с тональными изменениями (перестановка элементов и др.).

если в качестве яркой завершающей точки выступает кода.<sup>1</sup> Экспозиции может предшествовать вступление, которое настраивает слушателя на определенную тональность и подготавливает к восприятию основных тем.

Композиционно повесть «Воздушные пути» делится на три небольшие главы, каждая из которых дробится на более мелкие разделы, отделенные друг от друга отбивкой строк. Первая глава начинается с описания надвигающейся грозы. Спящая нянька не замечает, как маленький ребенок отползает от нее все дальше. Пока родители мальчика собираются в порт встречать гардемарина, бывшего возлюбленного жены, малыша похищают. Во второй главе происходит долгожданная встреча гостя, произведенного в мичманы. На фоне разбушевавшейся грозы родители выясняют, что сын пропал. Обезумев от усталости после поисков, продолжавшихся до утра, мать умоляет мичмана найти малыша и признается, что ребенок — его сын. В это же время ребенка находят близнецы-гимназисты. В третьей главе описываются события, произошедшие с героями пятнадцать лет спустя: несчастная мать снова приходит к бывшему мичману Поливанову, ставшему членом президиума губисполкома, с просьбой спасти сына от грозившей ему смертной казни. В ходе беседы выясняется, что смертный приговор юноше, скрывавшемуся под чужой фамилией, был подписан рукой Поливанова.

Однако логика развития сюжета позволяет разделить этот текст на вступление и три основные части.

Вступительный эпизод представляет собой пейзаж, на фоне которого вскоре развернутся драматические события:

Когда огромная лиловая туча, встав на краю дороги, заставила умолкнуть и кузнечиков, знойно трещащих в траве, а в лагерах вздохнули и оттрепетали барабаны, у земли потемнело в глазах и на свете не стало жизни (III, 86).

Внезапное появление тучи в начале повести подобно взмаху дирижерской палочки, после которого резко обрывается

---

<sup>1</sup> Кода — «часть, вводимая после того, как окончилась полная, а иногда прерванной ... каденцией послетоние материала экспозиции» (*Снособин И. В. Музыкальная форма... С. 214*). Кода может как повторять элементы экспозиции, так и представлять новую тему. Для классической сонатной формы кода не является обязательным элементом композиции.

барабанная дробь. Внезапно наступившая тишина («на свете не стало жизни») знаменует переход к основным событиям. Само описание пейзажа вызывает у читателя предчувствие надвигающейся беды, подобно тому как диссонирующий аккорд вызывает у слушателя ощущение дискомфорта, тревожность и ожидание гармонического разрешения. Таким образом, основной эмоциональный тон (или тональность) данной части, выполняющей функцию вступления, соответствует тональности главной темы, в которой раскрываются сложные отношения героини с мужем и бывшим возлюбленным, представленной в следующем эпизоде повести. Выделенное нами вступление заканчивается словами: «Ребенок дополз до водопроводного крана. Он полз уже давно. Он пополз дальше» (III; 86). Хотя на этих словах глава не заканчивается, происходит резкая смена событий, что сигнализирует о начале новой части.

Связь следующего эпизода с предыдущим, на первый взгляд, не очевидна:

Когда, наконец, полетят и обе пары рельс полетят вдоль косых плетней, <...> я расскажу вам, что родители похищенного мальчика <...> прошли темным еще садом и вышли к столбу с обозначением станции <...> Они направлялись в порт встречать того гардемарина, который любил ее когда-то, был другом мужу и в это утро ожидался в город из учебного кругосветного плавания (III, 86–87).

Однако именно в этом фрагменте появляются две основные темы, на звучании и развитии которых построено все произведение: встреча Лели с бывшим возлюбленным и пропажа ребенка. Несмотря на отсутствие причинно-следственной связи с предыдущим эпизодом, такой переход вполне соответствует структуре сонатной формы, главной движущей силой второй части которой является противостояние двух тем, главной и побочной, отличающихся не только тональностью, но и характером звучания.

Главной темой экспозиции повести можно обозначить развитие отношений внутри любовного треугольника Дмитрий — Леля — Поливанов. По звучанию эта тема — светлая, кантиленная, лирическая, о чем свидетельствует не только лексика, но и цветовая палитра (на фоне темного сада явно выделяются белые одежды персонажей). Подобно



А. Н. Скрябину, Пастернак экспериментирует в произведении не только со звуком, но и с цветом.<sup>1</sup>

Контрастной побочной темой является таинственное исчезновение ребенка:

Над канавой трещат ветки орешника. Две фигуры бегут по полю. У мужчины черная борода. Косматая грива женщины бьется по ветру. У мужчины зеленый кафтан и серебряные серьги, на руках он держит восхищенного ребенка (III, 87).

В противовес главной теме эта — стремительная и бурная; на смену белому цвету приходят мрачный черный, яркий зеленый и тревожный серебряный.

Если смена главной темы на побочную в экспозиции музыкальной сонатной формы традиционно связана с переходом в другую тональность, то для художественных текстов, построенных по аналогичной музыкальной структуре, характерны особые языковые средства, замещающие специфические музыкальные приемы. Так, Б. А. Кац отмечает, что музыкальная модуляция в литературном произведении маркируется сменой временной формы глагола.<sup>2</sup> В тексте повести сигналом о смене главной темы побочной становится замена будущего времени глаголов («полетет», «полетят», «прокричит», «расскажу») формами настоящего времени в речи повествователя: «Я приступаю к обещанному», «трещат ветки орешника», «фигуры бегут по полю», «грива женщины бьется по ветру» (III, 87). В качестве связующей партии<sup>3</sup> между двумя основными темами выступает повторенное дважды почти без изменений предложение: «Льет дождь, льет как из ведра. <...> Льет, льет как из ведра» (III, 87).

Эмоциональным завершением экспозиции повести становится сцена обнаружения пропажи ребенка:

<sup>1</sup> Скрябиным в 1908–1910 годах была создана одночастная симфоническая поэма «Прометей (Поэма огня)». В партитуре симфонии отдельной строкой выводится партия Лuce, т. е. света, для которой композитор сам определил шкалу цвето-звуковых соответствий. Пастернак воспринял творческий эксперимент Скрябина как «свидетельство его гения» («Люди и положения», 1956, 1957. — III, 306).

<sup>2</sup> Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. С. 39–41.

<sup>3</sup> В сонатной форме таковой является построение между двумя темами, в котором происходит модуляция в тональность побочной партии.

И снова настала тишина. Она длилась недолго. В доме поднялась суматоха. <...>

— Под деревом? Под деревом? Сию же минуту встать и толком. И не выть. <...> Тоша мой, Тошенька! Не смей! Не смей! В глаза?! Бессовестная, бесстыжая, дрянная! — И, перестав быть словами, звуки жалобно слились, осеклись и удалились. Их не стало слышать (III, 88).

Подобно заключительной партии<sup>1</sup> сонатной экспозиции, этот эпизод начинается с *forte*, однако к последнему «такту» накал ослабевает, аналогично музыкальному *diminuendo* (постепенному ослаблению звучания), и заканчивается заключительная партия на *piano* — своего рода затишье перед бурей, которая разразится в следующей части.

Центральной, наиболее насыщенной событиями, частью повести является сцена поисков ребенка. Вначале все внимание читателя приковано к отчаявшимся героям, которые пытаются отыскать пропавшего мальчика:

Люди в белом перебежали с места на место, нагибались и выпрямлялись, прыгивали во рвы и, скрывшись, выходили потом на межу в совсем другом месте. <...> *Стройная бурность* этих фигурок производила такое впечатление, точно, задумав ночью играть в лапту, они мяч *упустили и теперь шарят его по канавам...* (III, 89)

Изображенная автором картина напоминает порывистую мелодию, исполненную в быстром темпе. Однако сразу же после нее следует описание природы, спокойствие которой резко контрастирует с поведением персонажей:

Среди отдохавших форм царило совершенное безветрие, и уже верилось в близкий рассвет; при взгляде же на этих людей, отрывистыми вихрами взлетающих над землей, можно было подумать, что поляну взбило и встрепало ветром, потемками и тревогой, как каким-то черным гребешком о трех сломанных зубьях (III, 89).

Бурная мелодия переходит в плавное звучание. Суетливые люди кажутся ничтожно маленькими по сравнению с величием природы. О благополучном исходе драматической

<sup>1</sup> Главной особенностью заключительной партии является определенность звучности — *piano* или *forte*.

ситуации свидетельствует «совершенное безветрие», надежда на близкий рассвет. Взгляд на персонажей откуда-то с немислимой высоты наводит автора на философские размышления: «Существует закон, по которому с нами никогда не может быть того, что сплошь и рядом должно приключаться с другими» (III, 89). Описанный эпизод служит своего рода ретардацией перед тем, как читателю станет известно о благополучном возвращении ребенка семье.

Постепенно тональность повествования снова меняется. На первый план выходит пейзаж, проникнутый лирическим чувством:

Уже из-под деревьев, как из-под низко надвинутых клобуков, выбивались первые начатки неочнувшегося утра. Светало приступами, с перерывами. Морского гула вдруг как не бывало, и стало еще тише, чем прежде. Неизвестно откуда берясь, слащавый и учащающийся трепет пробегал по деревьям (III, 90).

В мелодической окраске этого эпизода произошли явные тональные изменения: ослабление звучности и ускорение темпа. Подобным образом в разработке центральной части сонатной формы осуществляется возврат к главной партии и в основную тональность. Мы замечаем, что в этой части повести, как и в «экспозиции», вновь появляется белый цвет: «Но вот стало светать дружнее. Сад весь наполнился сырым белым светом» (III, 91). Однако это впечатление обманчиво, поскольку белый цвет оказывается «мертвенным налетом», а медлительная распевность этого фрагмента — подготовкой к внезапному ускорению темпа, представленному в следующем отрывке, отделенном отбивкой. В нем на смену мелодичности приходит напряжение и нервозность: горизонт «желтел болезненно и злобно», заря прижалась к стене «огромного, на сотни верст загаженного хлева», волны «во всякую минуту могли взбеситься и подняться со всех концов» (III, 91). Мелодика и замедленный темп производит впечатление сжатой пружины, готовой в любой момент разжаться. Все это ведет к финальному аккорду разработки — подготовительного раздела к следующей, заключительной части. В этом аккорде сливаются главная и побочная темы: отношения Лели с бывшим возлюбленным обретают новый драматический оттенок — раскрывается тайна отцовства:

Только что, когда, совершенно отчаявшись в поисках, он повернул к даче и стал подходить к ней со стороны поляны, как Леля подбежала изнутри к забору и, дав ему подойти вплотную, быстро проговорила:

— Мы больше не можем. Спаси! Найди его. Это твой сын (III, 92).

В заключительной части повести (формально совпадающей с третьей главой), которой в сонатной форме соответствует реприза, вновь повторяются основные темы экспозиции, но уже в несколько измененном виде. Вновь в центре внимания читателя непростые взаимоотношения Лели и Поливанова: с момента их последнего свидания прошло больше пятнадцати лет. В отличие от встречи на вокзале, происходившей рано утром при свете зари, это свидание проходит в полном мраке:

На дворе смеркалось, в комнатах было темно. <...>

— Пожалуйте, товарищ, — обратился он к даме, приглашая ее в кабинет. Он ее не узнал. По сравнению с темнотою передней здесь был полный мрак (III, 92, 94).

Зажженный свет не меняет общее настроение темы, он лишь позволяет печально констатировать необратимые изменения: «молодости и моря как не бывало» (III, 95).

Последовавший затем взволнованный монолог Поливанова, напоминает музыкальную альтерацию.<sup>1</sup> Движение по полутонам выражено одинаково выстроенными синтаксическими конструкциями, постепенно усиливающими напряженное ожидание развязки:

Он говорил, точно статью писал <...> Он похаживал по комнате, и останавливался, и разводил и потрясал руками. <...> Он умолял ее перестать считать, что люди ниже ее выдумок <...> Он заклинал ее всем, что свято, не нести никогда больше этой околенной... (III, 96).

Страстный монолог Леля прерывает на полуслове — напряжение тем самым только усиливается:

---

<sup>1</sup> Усиление напряжения ладовых тяготений, достигаемое повышением или понижением на полутон неустойчивых звуков, обостряющее их тяготение в ближайшие устойчивые (*Красинская Л., Уткин В.* Элементарная теория музыки. С. 195).

Так что даже если бы времена потекли вспять, попробовал съязвить он, и снова стало бы нужно искать одного из членов ее семейства, то и в таком случае он стал бы себя беспокоить только ради нее, или игрека, или зета, а никак не для себя или ее смехотворных...

— Вы кончили? — сказала она, дав ему уходить (III, 96).

В этом эпизоде темы (любовный треугольник и пропажа ребенка), звучавшие прежде отдельно, сплетаются настолько тесно, что их уже почти невозможно отделить одну от другой. Побочная партия, представленная в экспозиции, практически не подверглась изменениям, лишь усилилась трагическая окраска эмоционального тона в целом. На смену тревоге, нервозности и смутной надежде на положительный исход, звучавшим в экспозиции, приходит полное отчаяние: сын снова найден, но вернуть его к жизни уже невозможно. Мы слышим, как звуки постепенно отдаляются и затухают, сменяясь полным беззвучием: «от соединения к соединению [он] уходил все глубже и дальше в город и в ночь, пока перед ним не разверзлась пропасть последней и окончательно правильной информации» (III, 97).

Внезапно наступившая тишина создает ощущение неопределенности и ожидания продолжения. Слушатели в концертном зале в первые мгновения такой тишины испытывают чувство неуверенности, напряженно следя за дирижерской палочкой, — последует ли взмах, дающий сигнал оркестру продолжать, или пришла пора для аплодисментов. Неопределенная концовка повести настраивает читателя на вполне закономерный финал — коду. Однако ее не последует: цензура, удалив сцену смертной казни сына Лели и Поливанова, оказавшегося участником контрреволюционного заговора, лишила сонату в прозе громогласного финального аккорда.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> При подготовке повести «Воздушные пути» к печати первоначальный вариант финала был удален цензурой. Попытка опубликовать текст без изъятий в берлинском журнале «Беседа» осталась безуспешной. Рукопись оригинала не сохранилась. Об этом Пастернак пишет в письме к Цветаевой от 2 июля 1925 года: «Последняя вещь в этом сборнике лишена конца. Это была краткая формула, выразившая психологический тупик смертной казни, и цензура этот кусок запретила» (*Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов* / Изд. подг. Е. Б. Коркиной, И. Д. Шевеленко. М., 2004. С. 116).

Тем не менее лишенная заключительной части повесть не стала менее напряженной: читатель воспринимает финал как звук оборванной струны. Предметный мир и вся ситуация финала выполнены в лирически чувственной завершенности. Финал открыт, но он насыщен ожиданием драмы.

Стремление выйти за пределы, определенные возможностями прозы, побуждает поэта обратиться к музыкальному искусству. Благодаря эстетическим находкам в сфере музыки, Пастернак приходит к новым принципам организации прозы. И хотя поэт не является первооткрывателем в области синтеза музыки и слова, однако музыкально-поэтическое сознание, подкрепленное теоретическими знаниями и композиторским опытом, позволяет его произведениям стать поистине уникальным образцом прозаического творчества. Сонатная форма, определившая композицию повести «Воздушные пути», придает тексту высокую мелодичность и тончайший лиризм. Музыка, поэзия и проза, столь органично соединившиеся в тексте повести, являют собой подлинный образец *прозы поэта*, одним из важнейших признаков которой становится синтез искусств.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Баевский В. С.* Б. Пастернак — лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
2. *Баевский В. С.* Музыкальный подтекст стихотворного текста: Б. Пастернак. «Баллада» («Бывает, курьером на борзом...») // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVII–XX вв. / Отв. ред. Т. М. Котных. Таллин, 1982. С. 49–52.
3. *Гаспаров Б. М.* Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013.
4. *Кац Б. А.* «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака: Сб. лит., муз. и изобр. материалов. Л., 1991.
5. *Кац Б. А.* Еще один полифонический опыт Пастернака: О музыкальных истоках стихотворения «Раскованный голос» // Изв. Акад. наук: Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 4. С. 23–32.
6. *Кац Б. А.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997.

7. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. М., 1965.
8. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М., 1984.
9. Фэвр-Дюпэгр А. Пастернак поэт-музыкант: О «Теме с вариациями» // Пастернаковские чтения. Исследования и материалы. 2015. Вып. 3. С. 88–97.
10. Фэвр-Дюпэгр А. Пастернаковская «баллада» 1916 года: Импровизация в поисках подходящей формы // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 180–193.
11. Якобсон Р. Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова, сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987.

### REFERENCES

1. *Baevskii V. S.* B. Pasternak — lirik: Osnovy poeticheskoi sistemy. Smolensk, 1993. (In Russ.)
2. *Baevskii V. S.* Muzykal'nyi podtekst stikhotvornogo teksta: B. Pasternak. «Ballada» («Byvaet, kur'erom na borzom...») // Uchebnyi material po teorii literatury: Literaturnyi protsess i razvitie russkoi kul'tury XVII–XX vv. / Otv. red. T. M. Kotniukh. Tallin, 1982. P. 49–52. (In Russ.)
3. *Fevr-Diupegr A.* Pasternak poet-muzykant: o “Teme s variatsiiami” // Pasternakovskie chteniia. Issledovaniia i materialy. 2015. Vyp. 3. P. 88–97. (In Russ.)
4. *Fevr-Diupegr A.* Pasternakovskaia “ballada” 1916 goda: improvizatsiia v poiskakh podkhodiaschei formy // Vestnik Permskogo un-ta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiia. 2012. Vyp. 1 (17). P. 180–193. (In Russ.)
5. *Gasparov B. M.* Boris Pasternak: po tu storonu poetiki (Filosofiia. Muzyka. Byt). M., 2013. (In Russ.)
6. *Iakobson R.* Raboty po poetike / Vstup. st. Viach. Vs. Ivanova, sost. i obshch. red. M. L. Gasparova. M., 1987. (In Russ.)
7. *Kats B. A.* “Raskat improvizatsii...”: Muzyka v tvorchestve, sud'be i dome Borisa Pasternaka: Sb. lit., muz. i izobr. materialov. L., 1991. (In Russ.)
8. *Kats B. A.* Eshche odin polifonicheskii opyt Pasternaka: o muzykal'nykh istokakh stikhotvoreniia “Raskovannyi golos” // Izv. Akad. nauk: Seriia literatury i iazyka. 2003. Vyp. 62. № 4. P. 23–32. (In Russ.)
9. *Kats B. A.* Muzykal'nye kliuchi k russkoi poezii: Issledovatel'skie ocherki i kommentarii. SPb., 1997. (In Russ.)
10. *Krasinskaia L., Utkin V.* Elementarnaia teoriia muzyki. M., 1965. (In Russ.)
11. *Sposobin I. V.* Muzykal'naia forma: Uchebnik. 7-e izd. M., 1984. (In Russ.)