

УДК 821.161.1.09/ – 14

ПАСТЕРНАКОВСКАЯ «БАЛЛАДА» 1916 ГОДА: ИМПРОВИЗАЦИЯ В ПОИСКАХ ПОДХОДЯЩЕЙ ФОРМЫ

Анна Фэвр-Дюпэгр

д. филол. н., доцент кафедры сравнительного литературоведения

Университет г. Пуатье (Франция). Центр франко-российских исследований (Москва)

anne.faivre.dupaigne@gmail.com

Предметом исследования служит стихотворение Б.Пастернака под названием «Баллада» (1916 г.), в котором применяются разные структурные и стилистические приемы, указывающие на то, что поэт пытается перенести в область поэзии характерные черты шопеновских баллад. К этим приемам относятся расплывчатость и неопределенность повествовательной линии, разнообразие размера и ритма. Опыт, который он проводит, позволяет ему получить ответ на вопрос о необходимости выбора между поэзией и музыкой. Таким образом, Пастернак осуществляет в поэзии то сочетание свободной импровизации и соблюдения законов жанра, которое роднит его «Балладу» с творчеством Шопена.

Ключевые слова: Пастернак; Шопен; баллада; размер и ритм; поэзия и музыка.

Введение

В поэтическом творчестве Бориса Пастернака не раз встречается жанр баллады, но «баллада» понимается каждый раз по-разному: поэт отсылает читателя то к средневековой музыкально-поэтической форме со стихом-припевом в духе баллад Гийом де Машо или Франсуа Вийона (две «Баллады» 1930 г. из «Второго рождения»), то к равномерной повествовательной балладе в духе немецкого романтизма («Баллада» 1928 г. из переработанного сборника «Поверх барьеров»).

Предметом нашего исследования является первоначальный вариант «Баллады» 1928 г., т.е. одноименное стихотворение, датированное 1916 г. и включенное в сборник «Поверх барьеров», вышедший в 1917 г. По форме «Баллада» 1916 г. не напоминает ни одно из поэтических произведений, когда-либо названных «балладой» и написанных по определенному образцу. Источник подобного названия следует искать, скорее всего, в музыкальном опыте поэта: не является ли «Баллада» 1916 г. попыткой воспроизвести словами тот музыкальный жанр, который изобрел для фортепьяно композитор Фредерик Шопен?

Этим вопросом впервые заинтересовался в начале 80-х гг. Вадим Баевский: он напечатал в 1982 г. статью [Баевский 1982], ставшую впоследствии частью главы его книги о пастернаковской лирике [Баевский 1993: 48–50].

Рецензент книги В.Николаенко подчеркнул и оригинальность, и уязвимость главы в целом [Николаенко 1994: 338], и нельзя не согласиться с его мнением. В частности, заметим, что попытка доказать тождественность структур стихотворения Пастернака и Первой баллады соль минор Шопена, опирающаяся на чисто арифметические данные (количество строк в каждой части стихотворения соответствует, по мнению автора, количеству тактов в каждой части музыкального произведения), является малоубедительной. В.Баевский не берет во внимание несоответствие характеров различных составных частей стихотворного и музыкального произведений, несоответствие ритмических изменений, несоответствие повторов и ряда других парадигм, свойственных и поэзии, и музыке. Наконец, этот тезис несостоятелен из-за невозможности провести простой опыт, способный доказать тождественность временной организации стихотворной и музыкальной баллад: никак не удастся одновременно читать пастернаковскую «Балладу» и слушать Первую балладу Шопена так, чтобы естественная скорость чтения соответствовала естественному потоку музыки.

Во вступительной статье к сборнику текстов Пастернака, навеянных музыкой, Борис Кац также упоминает Первую балладу, но только как один из возможных источников пастернаковской «Баллады», и он правильно указывает на

первостепенную важность ритма для музыкального восприятия пастернаковских стихов: «Куда же, например, может мчаться всадник (герой «Баллады» 1916 года) – [...] куда устремлена его бешеная [...] скачка, роднящаяся своим судорожным ритмом не то с шубертовским «Лесным царем» [...], не то с кодой Первой баллады Шопена?» [Кац 1991: 9]. К сожалению, приведенные сближения не основываются на каком-либо анализе поэтического текста и носят, следовательно, чисто импрессионистский характер.

Таковым является и утверждение Леонида Кациса о том, что музыкальный подтекст пастернаковской «Баллады» следует искать, скорее всего, у Скрябина [Кацис 2004: 448, 464]; как доказательство приводится анаграмма, прочитанная в стихах, написанных поэтом-конструктивистом Константином Митрейкиным, по-видимому, в ответ на пастернаковское стихотворение [Кацис 2004: 440]. Зато сама «Баллада» не сопоставлена Кацисом с каким-либо конкретным произведением Скрябина. Заметим, что композитор начал, но не дописал одну-единственную балладу, и Пастернак не мог знать этого неоконченного опыта.

Таким образом, поле для музыковедческого анализа пастернаковской «Баллады» 1916 г. остается открытым. Мы подойдем к этому тексту по собственной методике, разработанной лет десять назад с целью определить специфические стилистические и структурные приемы, свойственные творчеству «поэтов-музыкантов» [Faivre Dupaigne 2006: 9–14]. Метод этот основывается на возможности привести в действие (одновременно со слуховым восприятием стихов) память о том или другом музыкальном произведении, чтобы найти ту «посредническую точку слушания», где литературное восприятие встречается с музыкальным, где наличие музыкального подтекста, будь он реально услышанным или выдуманным поэтом, становится наиболее правдоподобным и поддается описанию [Фэвр-Дюпэгр 2011: 182–183].

В случае пастернаковской «Баллады» 1916 г. предположение о шопеновском подтексте вытекает из сопоставления названия стихотворения с пожизненным интересом поэта к музыке Шопена. К тому же оно, кажется, подтверждено явной ссылкой на шопеновские баллады (Шопен впрямую назван), которую мы находим в переработанном в 1928 г. варианте той самой «Баллады» [Пастернак 2003: 99–103]: нет основания думать, чтобы в столь близких друг другу стихотворениях, носящих одно и то же

«музыкальное» название, Пастернак имел в виду различные музыкальные источники.

Итак, мы имеем целью определить, в чем именно заключается пастернаковская попытка написать стихотворение на манер шопеновских баллад. Обращение к музыкальному балладному жанру объясняется для Пастернака, скорее всего, кризисом, который он тогда переживал как художник. Эта попытка, оставшаяся единственной в творчестве поэта, стала для него наиболее подходящим средством выявить ту характерную черту, которая всю жизнь играла существенную роль в эстетических решениях поэта-музыканта Пастернака: сопряжение свободной импровизации и строгой художественной обработки.

Реконструкция сюжета

Читатель «Баллады» сначала озадачен: кто-то рассказывает о чем-то, но кто говорит и о чем, не сразу понятно. Кажется, что лирическое «я» отказывается от обычного рассказа, а автор – от определенной поэтической формы. В «Записках» Лидии Чуковской об Анне Ахматовой есть характерное место, датированное 9 марта 1940 г., где речь заходит о пастернаковской «Балладе»: «Я сказала ей, что “клин” хоть и непонятен мне¹, но понятно, что автор говорит о чем-то ему известном, в самом деле бывшем: так очень часто случается в стихах у Пастернака. Прямой смысл неясен, но ясно, что речь идет о подлинно состоявшемся.

– Да, у него так бывает, вы правы. И часто. Но случается и по-другому. Вот, например, – она вскочила с дивана и взяла с полки стихотворения Пастернака, – вот, например, “Баллада”. Как ни старайся, а ничего понять нельзя. Тут еще какой-то сюжет мельтешит...» [Чуковская 1989: 70].

И в самом деле, близкий тогда к футуристам молодой Пастернак пишет стихотворение с романтическим названием, но отстраняется от образа баллады немецкого происхождения двойным способом: 1) вводит в середину стихотворения бурную секвенцию, которая ритмически и типографически разрушает равномерное расположение начальных и заключительных строф; 2) умалчивает о тех подробностях, которые позволили бы непосредственно понять, о чем идет речь, как если бы захотел любой ценой помешать восприятию повествовательной линии стихотворения – тогда как романтическая баллада является поэтическим жанром с довольно четко прочерченной сюжетной линией.

Рассказ, тем не менее, поддается реконструкции, основанной на расшифровке образов, перекликающихся с другими

пастернаковскими произведениями, а также учитывающей подробности биографии поэта. В первых четверостишиях выступает лирический герой в диалоге с самим собой: его внутреннее волнение выражается в сравнении собственного сердца со скачущим всадником. Он до того взволнован, что не различает черт своего лица в зеркале (1-я строфа). Начало второго четверостишия указывает на то, что волнение связано с вопросом о тождестве героя-поэта, тогда как конец строфы вместе со следующей превращают метафорическую скачку юноши в реальную: казалось бы, побужденный внутренним страданием, он вскочил на коня и ускакал под дождем через поля. Момент отъезда означает переход от внутреннего созерцания к конкретному восприятию окружающего мира и передается метрическим переходом от трехстопного амфибрахия первых двух строк к трехстопному ямбу третьей строфы, производящему впечатление ускоренного движения. Трехстопным ямбом написаны последующие строфы, вплоть до начала седьмой, т.е. до того момента, когда герой приезжает к цели ночного путешествия и въезжает в усадьбу «графа». На всаднике платок², намоченный под ливнем, и он держит плеть в руке. Конские копыта производят на песочном грунте большака звук оплеух, и слышно бряцание мундштука.

В седьмой строфе происходит новый метрический и ритмический переход, означающий новый поворот рассказа, новую часть путешествия: конь покинул большак и идет по аллее внутри какой-то усадьбы. Там, вероятно, водятся пчелы, но ночью ничего не видно. Слышны лишь чьи-то шаги, этот кто-то ходит в сапогах. Это лакей, несущий фонарь, лучи которого ослепляют путешественника и оставляют на его сетчатке световые круги. Благодаря освещению всадник подъезжает к дому, полностью или частично окруженному белой балюстрадой, у которой стоит привратник, держащий факел (строки 31–32). Свет его действует, как бритва в руке брадоброя, когда она выявляет части кожи на намыленном лице клиента. Это свет, «сбривающий людей», т.е. вырывающий из тьмы какую-то часть тела или дерева» [Кацис 2004: 446], вернее, газона. Герой видит, наконец-то, входную дверь от дома и теперь, доехав до цели, формулирует смысл своей поездки: «видеть графа».

Под «графом», скорее всего, подразумевается Лев Николаевич Толстой. К его роману «Воскресение» Леонид Пастернак в 1899 г. создавал иллюстрации по мере того, как главы печатались в журнале «Нива», что стало

возможным благодаря тесному сотрудничеству с писателем: Толстой был уже знаком с семейством Пастернаков и временами приезжал к ним на московскую квартиру. В 1956 г. Борис Леонидович рассказывает в автобиографической прозе «Люди и положения», как у него в четырехлетнем возрасте³ пробудилась сознательная жизнь в ту ночь 1894 г., когда его разбудила музыка Трио ля минор Чайковского, сыгранная в соседней комнате тремя музыкантами (мать поэта сидела за роялем): ребенок громко заплакал, его привели в гостиную, и там он увидел среди слушателей почтенного старика – графа Льва Толстого [Пастернак 2004б: 298]. В 1900 г. Леонид Пастернак поехал на десять дней в Ясную Поляну, чтобы написать эскизы для большого портрета писателя [Пастернак 1997: 45]. А когда Лев Николаевич в 1910 г. умер на станции Астапово, вызвали Леонида Осиповича, и он поехал по официальному заказу писать портрет умершего, взяв с собой старшего сына Бориса [там же: 112–113], который много лет спустя в «Людах и положениях» скажет о Толстом, что тот в высшей степени обладал способностью видеть «все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые» [Пастернак 2004б: 322].

Если бы не было этих биографических данных, само творчество поэта указало бы на то, что в «Балладе» 1916 г. речь идет о Льве Толстом. В повести «Письма из Тулы», написанной ненамного позже «Баллады» и законченной⁴ в апреле 1918 г., главный герой вдруг осознает, что он находится «в местах толстовской биографии» [там же: 29]. Ведь Ясная Поляна принадлежала до Октябрьской революции Тульской губернии, и герой повести узнает в человеке, прогуливающимся вдоль багажной стойки железнодорожной станции, знакомое ему лицо: «Он видел его раз, не однажды, в течение одного дня, в разные часы, в разных местах. Это было, когда составляли особый поезд в Астапове, с товарным вагоном под гроб, и когда толпы незнакомого народа разъезжались со станции в разных поездах [...]» [там же].

Кроме того, в другой редакции «Баллады», датированной 1928 г., личность «графа» освещается подробностями, которые оставляют мало сомнений у тех, кто помнит характеристику Толстого, данную в «Людах и положениях». В последних строфах «Баллады» 1928 г. поэт говорит о «графе» как о «пожизненн[ом своем] собеседник[е]» [Пастернак 2003: 102] и спорит с теми, кто, рассматривая в его моральном облике

прежде всего религиозные постулаты, добились его отлучения от православной церкви: это привело к тому, что некоторые экзальтированные «ученики» писателя, так называемые «толстовцы», стали видеть в нем основателя лжерелигии, своего рода гуру начала XX в. Тогда как в глазах Пастернака величие человека и художника Льва Толстого вытекало, наоборот, из того, что он всю жизнь сохранил именно детское восприятие окружающего мира, не стремящееся ни к какой власти над людьми:

Зачем же, земские ярыги
И полицейские крючки,
Вы обнесли стеной религий
Отца и мастера тоски?

Зачем вы выдумали послух,
Безбожие и ханжество,
Когда он лишь меньшей из взрослых
И сверстник сердца моего. [там же: 103]

Кто был в Ясной Поляне или листал книги со старыми фотографиями, замечает в «Балладе» 1916 г. подробности, относящиеся к реалиям толстовской усадьбы. В строках 25–28 и 54–58 узнается березовая аллея, по которой и сейчас идет посетитель, прошедший между двумя белыми въездными башнями; в строках 27 и 49–50 – «старая пасека» в осиннике [Кассин 1981: 91]; в строке 31 – белая деревянная балюстрада дома писателя, окружающая на первом этаже крыльцо с входной дверью и террасу, обращенную на юго-запад; в строках 51–54 – три пруда, описанных в рассказах «Метель» и «Святочная ночь», в романе «Война и мир» [там же: 100], и огромный парк и лес, желтеющие в сентябре. Крыльцо и террасу защищает от дождя металлическая крыша, и в строках 43–45 речь идет о струйках, которые стекают с этой крыши, рисуя на дверце или на откидной крышке стоящей там кареты нечто похожее на графский герб.

Начиная с 38-й строки лирический герой сопровождает просьбу «видеть графа» попытками объяснить, что с ним происходит, с какой стати пустился он в такое путешествие осенней дождливой ночью. Оправданием служит то, что поездка позволяет ему испытать мощь поэтического воображения: в этой захлестнутой ветром и дождем природе брызги воды и слякоти превращаются в дукаты, а мертвые осиновые листья на траве – в круглые монеты, тогда как гудение ветра через стволы деревьев, шуршание ливня и стук капель дают услышать музыкальную балладу. Из строк 51–58 понятно, что нельзя обойтись без фальшивых нот: опыт превращения природы в музыку, хотя он и

кажется сначала стихийным и само собой разумеющимся (в строках 38–42), не является в конце концов удовлетворяющим, и природе грозит злополучное молчание (54-я строка). А может быть, это только дурной сон (56-я строка), который герой рассеивает повторным высказыванием своего требования увидеть графа. Он говорит об этом, пока за изрезанной линией дальних лесов удаляется гроза, в усадьбу возвращается тишина и от грозовой бури остается лишь далекое облако на снова спокойном небе (строки 66–69).

В последней части стихотворения поэт отворачивается от природы и смотрит исключительно на посетителя, просящего свидание с хозяином дома. С гостем разговаривает только привратник, названный в 70-й строке «консьержем», и герой питает надежду, что его слова прозвучат как пароль, обеспечивающий пропуск в дом. В это время прислуга смотрит на него через окно, но посетителю отвечает одна ночная тишина под беззвездным облачным небом, где тучи напоминают изрытую кротами землю (строки 78–79). Восприятие росы в последней строфе указывает на то, что наступает заря над курганами. Внутри дома воцарилась полная тишина, и герой, вынужденный отказаться от желаемой встречи, слышит со стороны сосен усадебного леса, стволы которых напоминают органичные трубы, мрачный крик пустельги. А может быть, это он сам издает отчаянный вопль, чувствуя себя при своих сомнениях (см. 1-ю строфу) полным пустельгой, ничтожеством.

Музыка Шопена

Подобный прозаический «перевод», казалось бы, неизбежно уничтожит поэтичность любого стихотворения. Но здесь аура таинственности, к счастью, остается нетронутой, в первую очередь потому, что данная поездка на самом деле осуществилась только в воображении поэта. Толстой умер в 1910 г., и при жизни писателя Пастернак не намеревался посвятить себя художественной литературе: он с детства хотел стать композитором, поэтому с 1903 по 1909 г. занимался преимущественно музыкой, затем обратился к философии и только после пребывания в Марбурге в 1912 г. (когда Льва Толстого уже не было в живых) сделал окончательный выбор в пользу поэзии. «Баллада» 1916 г. рассказывает прежде всего о внутреннем путешествии: встреча с литературным наставником могла произойти только в символическом пространстве. Молодой поэт стучит в дверь к покойнику, и дверь эта

никак не может открыться, а встреченные героем люди являются, скорее всего, призраками. Таким образом, в стихотворении присутствует еще и та доля фантастики, которая обычно наличествует в балладном жанре, будь то литературная или музыкальная баллада.

Некая таинственность вытекает также из самой формы стихотворения. Два первых и три последних четверостишия написаны амфибрахийем⁵: мы помним, что как раз амфибрахий стал у Жуковского размером стихотворной баллады немецкого происхождения, например в «Ночном смотре», по Цедлицу, написанном трехстопным амфибрахийем [Жуковский 1986: 107–108, 306], или в переводах гетевского «Лесного царя» четырехстопным амфибрахийем [там же: 89] и шиллеровского «Кубка» чередованием четырехстопного и трехстопного амфибрахия [там же: 102–106]. Пастернак выбирает трехстопный амфибрахий для начальных четверостиший «Баллады» и четырехстопный – для заключительных, и это показывает, что он, сочиняя «Балладу», еще помнит о романтической стихотворной балладе немецкого духа. Зато в центральной части пастернаковского стихотворения наблюдается явное отклонение от формальной регулярности, характерной для романтической баллады: типографическое расположение 7-й и последующих строф дает зримое ощущение разложения формы, тогда как порой спотыкающийся ритм (в строках 25–30, 33–42 и 59–62) и неравная длина строк и строф позволяют это услышать. Здесь проступает другая форма, явно свободная и нерегулярная: порой даже кажется, что формы больше нет, хотя четкая регулярность начальных и заключительных строф убеждает нас в том, что мы имеем дело с обдуманно построенным стихотворением.

Столь парадоксальная, строго контролируемая и одновременно свободная, форма отсылает не к какому-то поэтическому жанру, а, скорее всего, к музыкальному жанру инструментальной баллады: вспоминаются, конечно, баллады Шопена, которыми прославился сначала этот новый жанр в эпоху романтизма; вспоминаются также и баллады Листа, Брамса и в XX в. Габриэля Форе. В одном из двух экземпляров сборника «Поверх барьеров» 1917 г., использованных Пастернаком в работе «по переделке стихотворений для переиздания в 1928 г.» [Пастернак 2003: 424], автор записал и вычеркнул название «Баллада Шопена» [там же: 447], которое он сам одно время намеревался дать своему стихотворению,

тем самым выдавая источник выбранной формы. В переделанном в 1928 г. варианте «Баллады» упоминаются имя Шопена и баллады композитора, которые, по словам лирического героя, касаются непосредственно «графа», с которым он хочет встретиться:

Впустите, мне надо видеть графа.
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.

Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести. [там же: 101]

Кроме того, само стихотворение 1916 г. с образами скачущего коня и захлестнутой грозным ливнем природы перекликается со статьей о Шопене, написанной Пастернаком в 1945 г. В ней имя Шопена сочетается с именем Толстого: восхваляется их «реализм», тот реализм, к которому стремится сам Пастернак и который имеет мало общего с пресловутым «соцреализмом». Настоящий реализм это, в понимании Пастернака, способность ухватить самую жизнь существ и предметов окружающего мира и передать в произведении искусства жизненный трепет и напор существования, исходящие из самой вещи: «Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурою, с которой он писал. [...] Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая. Оттого [...] нечаянно распаивается окно в усадьбе во время ночной бури в середине тихого и безмятежного F-dur-ного ноктюрна» [Пастернак 2004г: 62–64].

В самых страстных произведениях искусства этих двух гениев проявляется доля объективного восприятия мира, поэтому шопеновская музыка не стареет и способна стать, наравне с произведениями графа Толстого, современницей телеграфа⁶: «[...] Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа. Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, [...] то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку» [там же: 65].

Сама статья о Шопене перекликается с некоторыми строками из романа «Доктор Живаго», который Пастернак начинает писать в

это же время, зимой 1945–46 гг. Поэт Юрий Живаго пишет стихи о св. Георгии Победоносце и ищет подходящий размер, благодаря которому в стихотворении восстанут с наибольшей силой фигура героя и окружающий его мир. Он укорачивает строчки до предела, и происходит чудо: «Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания. Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи [...]» [Пастернак 2004в ч.14, гл.9: 439].

Может показаться спорным подход, сопоставляющий тексты и высказывания, принадлежащие к разным этапам творческого развития поэта. Дело в том, что эти эстетические принципы являлись постоянной составной частью пастернаковского понимания поэзии: они определяли его творчество с самого начала творческого пути и до конца его дней. Эксплицитное выражение связи этого идеала подлинного реализма с шопеновской музыкой можно заметить еще во второй половине 10-х гг. на титульном листе экземпляра сборника «Сестра моя жизнь», подаренного Михаилу Кузмину. Где, как не в этих стихах 1917 г., представлены с полной силой свежесть восприятия поэтом природы, грозы и ветра? Даря сборник Кузмину, Пастернак рисует на титульном листе мелодию первой темы Четвертой баллады Шопена с надписью: «Всею душой, на полном блюде приведенной нотной основы» [Пастернак 1989: 362]. Тем самым он подтверждает родство поэзии сборника «Сестра моя жизнь» с вдохновением, породившим шопеновскую музыку баллад.

Последним фактором, позволяющим сопоставить пастернаковскую «Балладу» с шопеновскими балладами, является поэтика жанра. Поэт, равно как и композитор, демонстрирует свое намерение писать в повествовательно-поэтическом жанре баллады (в романтическом понимании слова), а заодно стирает и вычеркивает то, что позволило бы понять без затруднения сюжетную линию или «программу», на которую опирается произведение. Известно, что многие почитатели Шопена, побужденные высказываниями Шумана, были склонны увидеть в его балладах музыкальное перевоплощение некоторых «Баллад» Мицкевича. Тем не менее сам Шопен всегда опровергал всякую попытку со стороны слушателей и критиков трактовать его музыкальные пьесы как иллюстрации к

литературным произведениям или как произведения с литературным подтекстом. Он не мог примириться с «поэтическими» названиями и подзаголовками, придуманными издателями, и отказывался рассматривать собственную музыку как «программную». Чем сильно отличался от Шумана и Листа – что бы ни говорил или писал о нем Шуман... [Zieliński 1995: 401–402].

И в самом деле, никто до сих пор не смог дать удовлетворяющего изложения предполагаемого сюжета каждой из шопеновских баллад. Польский музыковед Тадеуш Зелинский правильно подчеркивает, что повествовательная линия этих пьес состоит не из событий, а из эмоций. Ведется исключительно «эмоциональный рассказ», и никакой другой [ibid.: 402]. Этим шопеновские баллады радикально отличаются от брамсовских. Правда, Пастернак (как в своей трактовке музыки Шопена, так и в понимании любого произведения искусства) всегда связывает деятельность воображения с конкретными предметами и событиями внешнего мира: поэтому он склонен воспринять некую программность баллад и услышать в ноктурнах обрывки рассказов [Пастернак 2004г: 62–64]. Может быть, этой особенностью его воображения и объясняется эволюция поэта: переход от мира чистых звуков к миру поэтических слов, а затем и к прозе романа. Тем не менее, сочиняя в 1916 г. «Балладу», он намеренно нейтрализует способность поэзии что-либо изображать или рассказывать: об этом как раз и свидетельствует замечание Ахматовой о непонятности стихотворения. Читателю удастся восстановить некую повествовательную линию, но с трудом и не до конца: остается немало темных мест. Стихотворная «Баллада» является произведением, в котором событийный рассказ уступает место «эмоциональному рассказу», как и в балладах Шопена.

Драма художественного призвания

В чем именно заключается этот «эмоциональный рассказ»? В шопеновских балладах музыкальная драматизация создается в результате обработки легкоузнаваемых тем – их обычно две, и слух следит за их изложением, разработкой, превращениями, вплоть до конечной коды, в которой слышится некая развязка, чаще всего катастрофическая и трагичная. В пастернаковском же стихотворении речь идет о поиске чего-то, о стремлении к какой-то цели. Лирический герой требует встречи «с графом», чтобы задать ему какой-то вопрос, только вопрос этот остается

несформулированным, и читателю приходится искать в деталях представленного и рассказанного элементы драматической завязки, на которую опирается развитие сюжета.

Заметим, что сюжетная линия развивается на основе двойного типа ощущений: зрительных и слуховых. Одни зрительные ощущения относятся к возможности или невозможности что-либо увидеть: они указывают на ночь, на ослепление (строки 25–30), на выявление предметов из тени (строки 33–36). Так переводится на язык чувственного восприятия внутреннее смятение героя, который стремится к тому, чтобы «прозреть» и понять, по какому жизненному пути ему следует идти. Эти ощущения отсылают к проблематичности его душевного состояния. Другие зрительные ощущения касаются форм и цветов внешних предметов и порождают словесные образы и метафоры, в которых представлено восприятие героем окружающего мира и его поэтическое преобразование. В строках 47–50, например желтеющие осинового цвета листья, разбросанные осенью по всей траве, предстают в виде медных монет на прилавке менялы: так раздваивается зрительное восприятие, увеличивается сила воздействия на читателя.

Слуховые ощущения, присутствуя во всем стихотворении, передают шум от лошади или человека («топот лошададный», «оглушал», «фальшивит», «клокотали», «прохрипели», «воплъ пустельги»), музыку («баллада») или тишину («тишина», «тишь», «замолкли»). Они также выражаются непосредственно в ономапоеистических словосочетаниях, ибо Пастернак мастерски использует звуковой материал родного языка: слышно шлепанье мокрой плети («И к ливню липла плеть») и конских копыт в грязи («И штемпеля влеплял /.../ Шалея, конь в поля»), слышны и конский топот на каменистой дороге («Оскретки большака»), и сапоги на наводненной аллее («Топчут пчел сапоги»), и капли дождя, ударяющие о крышу и о землю («Из слякоти ливень чеканит дукаты»), и вихрь в деревьях («И также фальшивит фашинник»), и даже заглушенный шум удаляющейся грозы («Лапшу полыханий похлебывало /.../ В одышке, далекое облако»).

Постепенно проясняется вопрос, побудивший героя к ночной поездке, и драма, дающая «Балладе» динамичный заряд. Это вопрос, который возник у самого Пастернака в ту пору: в 1916 г., когда он живет на Урале и работает у инженера Збарского, в нем борются, с одной стороны, желание вернуться к музыкальной

деятельности, которую он бросил уже несколько лет назад, с другой стороны, потребность продолжить интенсивную работу над поэтическим творчеством, которое только что начало приобретать оригинальный облик. «Видеть графа» Льва Толстого значило бы символически получить от неоспоримой литературной инстанции⁷ уверенность в том, что, выбирая поэзию, он достигнет как поэт того идеала художественного совершенства, к которому он стремился, пока жил одной музыкой. Лирический герой проходит здесь того же рода испытание, что и сам Пастернак в 1909 г., когда использовал встречу со Скрябиным, чтобы решить, следует ли ему дальше продвигаться на пути к композиторству. Известны страницы «Охранной грамоты», где писатель излагает этот решающий эпизод своей юности [Пастернак 2004б: 154–156]. А в 1916 г. на Урале, когда пишутся стихи будущего сборника «Поверх барьеров», Пастернак вернулся к музыкальной практике, к инструментальной игре и стал усердно упражняться на рояле. Это, несомненно, возбудило не совсем уснувшие сомнения насчет собственного призвания. Об этом свидетельствует письмо, адресованное Константину Локсу в январе 1917 г.: «Вы думаете, в эти нахлыни меланхолии – сужденье мое заблуждается, Вы думаете, на самом деле это не так, и в поэзии – *мое* призванье? О нет, стоит мне только излить все накипевшее в какой-нибудь керосином не просветленной импровизации, как жгучая потребность в *композиторской биографии* настойчиво и неотвязно, как *стихийная претензия* начинает предъясняться мне потрясенной гармонией, как стрясшимся несчастьем. [...] Я бегу этих состояний, как чумы. Содеянное – непоправимо» [Пастернак 2005: 315–316].

Конец этого письма явно указывает на то, что автор намеревается остаться поэтом, но чувствуется, что кризис был и настоящим, и глубоким. В строках 25–42 нашего стихотворения излагаются приметы этого кризиса и вместе с тем оправдывается выбор музыкального названия для поэтического произведения. Вопрос, негласно поставленный в этих строфах, звучит так: возможен ли выбор между музыкой и поэзией, когда все, что доходит до поэта из внешнего мира, воспринимается им в первую очередь как звуки и стихийно приобретает в нем музыкальную форму? Когда он лучше слышит, чем видит? Все, что здесь рассказано, происходит ночью, когда почти ничего не видно: зато слух улавливает

больше звуков, чем днем. Это имеет, конечно, большое значение, равно как и то, что единственным выходом из внутреннего смятения, которое здесь метафорически выражается в грозовой буре, было бы удовлетворение просьбы *увидеть* собеседника. Недаром повторяется фраза, которая служит мелодической темой центральной части «Баллады»: «Мне надо видеть графа [...] Мне надо его видеть». Просьба *увидеть*, это – просьба получить уверенность в том, что зрительные образы не обманывают и можно доверять их художественной правде. А чем, как не зрительными образами, отличается поэтическая речь от музыкальной?

По мере того как идет рассказ, слуховые ощущения уступают место восприятию тишины: не той музыкальной тишины, которая скрывается между нот и является, по словам Моцарта, сущностью самой музыки; и не той бетховенской паузы, которая, останавливая ход гармонии и мелодической линии, создает дополнительное напряжение в ожидании того, как музыкальная речь будет развиваться дальше; а тишины, пахнувшей гнилью (строка 54), могильной тишины (строка 66). Это тишина, обозначающая отсутствие ответа и слепое продвижение в мире, где не видать «ни зги», а также и окончательное прерывание человеческого общения, когда звук шагов умолкает за закрытой дверью (строка 19). Вершиной этой зловещей тишины является то мгновение, когда всякая музыка превращается для героя в отчаянный крик «пустельги» и уничтожается в нем. Пустельга – это, конечно, птица из рода соколов, которая где-то в ночной усадьбе издает неприятный «вопл». Но это также, если принять во внимание переносный смысл слова, сам поэт, который в это мгновение осознает, что его мечта о музыкальном призвании на самом деле пуста. В примечаниях к разным собраниям сочинений Пастернака, как и в его биографии, сын поэта Евгений Борисович отмечает, что этот эпизод, где раздается крик над стволами деревьев, похожими на трубы гигантского органа, «соотносится с новеллой “История одной контроктавы” (1916), где органист нечаянно убивает своего сына механикой органа» [Пастернак 2003: 560; Пастернак 1997: 257–258]. Немецкий органист Кнауэр так увлекся блестящей импровизацией в конце церковной службы, что забыл про все, что не является музыкой, и не заметил, как его собственный ребенок, за которым он должен был присматривать, проник внутрь инструмента: мощная механика задавила несчастного мальчика. Отец-убийца в отчаянии отказывается

от музыки и покидает город и семью, но любовь к инструментальной игре все-таки оказывается сильнее всякого раскаяния и, вернувшись в свой город, он не может удержаться от желания снова заиграть и даже, к возмущению всех горожан, просит, чтобы ему вернули пост титулярного органиста прихода. В стихотворной «Балладе» элементы из прозаического рассказа приобретают новый смысл, и предсмертный вопль мальчика, раздавшийся в органе, превращается здесь в страдальческий крик, изданный самим поэтом-музыкантом, когда он осознает, что ему и в самом деле придется окончательно отказаться от «композиторской биографии».

Итак, за отсутствием какого бы то ни было внешнего ответа поэт получает ответ изнутри: этим ответом является очевидность решения, принятого на исходе кризиса, метафорически передаваемого в виде воображаемой поездки «к графу» со всеми слуховыми ощущениями, присущими этому опыту. Исход подобного кризиса не мог вытекать из деятельности разума, он требовал испытания жизненных сил поэта. Читателю передается именно это переживание противоположных ощущений, зрительных и слуховых, которые раздирают сознание лирического героя, равно как и автора. Уже в первых строфах стихотворения он дает понять, что мир разговаривает с ним и он с самим собой прежде всего на языке чистых звуков: на языке азбуки Морзе, основанной на чередовании длинных и коротких звуков; на языке скачущего сердца, в котором слышится как бы отклик того случая, когда в детстве маленький Боря упал с лошади и над ним проскакал целый табун, а он потом определил, что решение стать музыкантом началось именно с того момента: «Вот как сейчас лежит он в своей незатвердевшей гипсовой повязке, и через него проносятся трехдольные, синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и обратно – события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония – обстановкою и веществом события» [Пастернак 1997: 58–59]. Как раз в этой способности ощущать мир в первую очередь через слух и заключается зачаток кризиса, выраженный в стихах «Баллады».

А поэтическое творение принимает форму музыкального источника: поскольку окружающий мир воспринимается в звуках, подобных звукам шопеновских баллад, постольку само стихотворение, ставящее вопрос о значении этого восприятия для определения художественного призвания автора, приобретает

черты шопеновской баллады. Правда, поэт не стремится к тому, чтобы ритм фраз или общее построение строк и строф повторяли точь в точь ритм и форму той или иной из шопеновских баллад. Его стихотворение звучит намного короче, чем любая из них. Тем не менее Пастернак хорошо знал творчество польского композитора, и можно подумать, что название «Баллада» выбрано им не случайно. Его стихи сами напрашиваются на поиск тех характерных мест из шопеновских пьес, которые оставили отпечаток в музыкально-поэтическом воображении Пастернака и перешли как в общую форму, так и в отдельные стилистические приемы рассматриваемого нами стихотворения.

Импровизация и форма

Своеобразное типографское расположение стихов на страницах указывает на то, что поэт хотел избежать строгого соблюдения какой-нибудь predetermined формы: в центральной части стихотворения находятся стихи разной длины, контуры строф и отступления от левого поля, как и расчленение стихов, выглядят довольно прихотливо. Аналогичным отказом от predetermined формы руководствовался и Шопен, когда на основе двух контрастирующих тем решил написать не сонату классического

образца, а Первую балладу. Это не помешало ему серьезно обдумать структуру пьесы, но произошло построение уже нового музыкального жанра, который со временем все больше отличался от сонатной формы. Подобным образом Пастернак придал своему стихотворению необычную, но тщательно разработанную форму. Общее построение пастернаковской «Баллады» может напомнить структуру Третьей баллады Шопена тем, что и та и другая начинаются с довольно обширного вступления; что у главной мелодической темы шопеновской пьесы ритм спотыкается из-за акцентов на слабых долях и пауз (такты 52–64), подобно тому, как в центральной части пастернаковских стихов спотыкается ритм словосочетания, которое служит «темой» (как в литературном, так и в музыкальном смысле, поскольку повторяются те же звуки, почти та же «мелодическая линия»): «Мне *надо* / *Видеть* графа; Мне *надо* его *видеть*⁸; Довольно / Мне *надо* / *Видеть* / *Графа*». Этой одышке, этой аритмии сердца, ощутимой в строках 33–62, предшествует отчеканивание слов в строках 25–30, подобно тому как у Шопена главная тема начинается чередой ритмически чеканных октав на тех же нотах (такты 52–53).

Пример 1

Третья баллада, такты 49-59

В стихах, как и в Третьей балладе, эта тема возвращается по несколько раз, с изменениями и разработкой, до заключительной коды – «кодой» является в стихотворении группа трех последних четверостиший.

В коде Третьей баллады Шопена тема вступления сочетается с главной темой, и получается некий триумфальный апофеоз (в тактах 213–230) или видимость апофеоза. У Пастернака же к концу стихотворения

«тематические» слова центральной части больше не звучат, исчезает «мелодическая» тема, т.е. те слова, которые повторялись почти буквально и образовали узнаваемую звуковую линию; но остается семантическое измерение этой темы, то, что в иных случаях можно было бы назвать ее «гармонической» основой [Favre Dupraigre 2006: 300–301]. Семантика просьбы о встрече с графом сочетается в последних строфах с амфибрахическим размером, заимствованным у первых четверостиший, и в этом заключается некий синтез, напоминающий процесс сочетания тем в коде Третьей баллады. Но апофеоза здесь нет: стихотворной «коде» предшествует умиротворенное четверостишие (строки 66–69, трехстопный амфибрахий), заключающее центральную часть, после чего тире обозначает существенную паузу. Размер заключительных строф, четырехстопный амфибрахий, который до сих пор звучал только в строках 31–32 и 63–65, и то недолго, вводит читателя-слушателя в новый звуковой мир, с более широким и заодно напряженным ритмом. Напряжение усиливается из-за точек, которые разделяют строфы и заставляют предположить, что что-то недосказано. Здесь вспоминается, скорее всего, кода Четвертой баллады, которой предшествуют пианиссимо, остановка и пауза (такты 203–210):

сама кода представляет собой взрыв, раскаленную драму, кульминация которой слышится в заключительном спуске шестнадцатых, где раздается нечто похожее на трагический «воплъ пустельги» из пастернаковского стихотворения.

Можно провести дальше обзор тех мест шопеновских баллад, которые сознательно или подсознательно вдохновили автора стихотворной «Баллады». Начиная со Второй баллады композитор всегда использует шестидольный метр 6/8: в нем хорошо укладывается ритмический рисунок «четвертная – восьмая – четвертная – восьмая», которым как раз открывается (с затактом) Вторая баллада. Заметим, что ритмическая группа «восьмая (затактом) – четвертная – восьмая – четвертная – восьмая» соответствует в русском стихосложении тому ритму, который производит ямбический размер, где чередуются неударные и ударные (а следовательно, всегда удлиненные) гласные. Следуя этому принципу, можно, например, продирижировать как сцепление быстрых шестидольных тактов с 3-й по 6-ю строфу «Баллады» – двумя взмахами за полстиха, по два слога (один длинный, один короткий) на каждый взмах, не считая первого слога-затакта.

Пример 2



Более того, в первых двух строфах амфибрахический размер дает услышать со второго слога (первый считается в данном случае

затактом) каждого стиха ритмическую группировку, характерную для сицилианы: восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая.

Пример 3



Бы- / ва - ет ку - рье - ром на бор - зом Рас- /

Эта ритмическая фигура как раз входит в состав той фразы Второй баллады, которая, по словам польского музыковеда Тадеуша Зелинского, составляет ее первую «повествовательную линию»: в этой

повторенной несколько раз в первых тактах пьесы группировке он слышит «однообразную интонацию старого сказителя», вводящего слушателей в свой рассказ [Zieliński 1995: 550].

Пример 4

Вторая баллада, такты 1-12



И наконец, можно считать, что два первых четверостишия «Баллады» дирижируются как сложный девятидольный размер 9/8. Таким же образом можно продирижировать как размер 9/8 те строфы, где преобладает трехдольный амфибрахий (строки 55–58 и 66–69), тогда как заключительные четверостишия, написанные более или менее регулярным четырехстопным амфибрахийем, дирижируются как размер 12/8.

Итак, хотя и не сохраняется постоянно типичный для баллад Шопена размер 6/8, тем не менее стихи передают ритмические фигуры, характерные для Второй баллады, и сохраняют принцип сложных метров (6/8, 9/8, 12/8), основанных на слиянии двойных и тройных метрических группировок. Эти метры наделены особой неустойчивостью и способны передать то ощущение движения и повествования, которое характерно для шопеновских баллад с их размером 6/8.

На фоне этих основных ритмических подобий между пастернаковским стихотворением и шопеновскими балладами в некоторых местах «Баллады» слышатся своего рода отзвуки отдельных стилистических приемов Шопена. Так, например, сцепление трех, иногда пяти неударных слогов, которое местами встречается в стихах, производит то же впечатление расширенного дыхания и ускоренного темпа, что и мелизмы или рубато шопеновской мелодии, когда то триоли, то маленькие ноты отодвигают возвращение сильной доли. Это слышится в строках 14, 18, 19, 32 и 39. Другой пример: драматизация музыкального дискурса с целью создания эмоционального события и подобие рассказа получается у Шопена за счет остинатного повторения одной и той же

интонационно-ритмической фигуры, которая то повторяется без изменений, то транспонируется на другую высоту, то превращается в модулирующую секвенцию⁹. В пастернаковской «Балладе» слышится аналогичный прием в повторах девятой строфы: «Сбывает газоны с сада, / Сбывает людей – / Сбывает людей: / До самых дверей». Третий пример – чеканный ритм седьмой строфы с ее ударениями, эффект которых усиливается благодаря краткости строк и наличию пауз: «По аллее / Топчут пчел сапоги. / Ни зги». Так Шопен ставит акценты на слабые доли, чтобы одушевить музыкальную фразу, или отчеканивает аккорды (часто с ритмом шестнадцатая – акцентированная восьмая¹⁰), чтобы подчеркнуть патетический характер того или иного места. Эти места с дополнительными акцентами и повторенными аккордами к тому же часто играют crescendo, как в Третьей балладе (см. такты 59–88 и 222–230), которая кажется наиболее близкой по духу к пастернаковскому стихотворению. Итак, настойчивое повторение слова «баллада» в строке 41, после анафоры «Затем, что... / Затем, что... / Затем, наконец, что...», похоже на одну из тех музыкальных кульминаций, сыгранных fortissimo, которыми венчается то, что мы воспринимаем как музыкальный рассказ, свойственный каждой из шопеновских баллад.

Тем не менее пастернаковская «Баллада» хотя и много черпает из шопеновской музыки, остается во многом пастернаковской даже с точки зрения музыкальных приемов. К счастью, остались ноты фортепьянной Сонаты си минор¹¹, сочиненной Пастернаком в 1909 г., когда он учился композиции. По ним видно, что сам Пастернак охотно применял вышеуказанные

средства выражения: повторы, модулирующие секвенции, чеканные аккорды, перемещенные акценты и резкие изменения громкости. Он пользуется как раз этими приемами для драматизации музыкального дискурса. Вместе с тем мы замечаем, как он в рамках целостной формы сочетает стремление к единству и вкус к разнообразию, целенаправленность и свободу. Его соната состоит из одной части, подобно скрябинским сонатам (начиная с Пятой) или же шопеновским балладам. Но метр постоянно меняется, следуя развитию внутренней речи композитора: можно заметить, как в пределах трех страниц происходят быстрые переходы с размера 2/4 к размеру 3/4 (на один единственный такт), затем к размеру 4/4, снова к размеру 3/4, после чего Пастернак пишет один такт в размере 1/4, один в размере 2/4, снова один в размере 1/4, два в размере 2/4, два в размере 3/2 и наконец возвращается к размеру 4/4 [Пастернак 1979: 9–11]. Заметим, что происходит нечто подобное и при чтении стихотворной «Баллады», если стараться ее продирижировать как музыкальное произведение: две первые строфы дирижируются как размер 9/8, затем переходим к размеру 6/8 на десять последующих строф, с 55-й строки возвращаемся к размеру 9/8; строки 59–62 звучат как размер 2/4, в строках 63–65 слышится размер 6/8, а в строках 66–69 – размер 9/8. В «коде», составленной тремя последними четверостишиями, четырехстопный амфибрахий позволяет услышать размер 12/8.

От этой просодической свободы, от этого отказа остаться в рамках однообразного размера происходит футуристический характер пастернаковского стихотворения 1916 г. С музыкальной точки зрения здесь слышится след от шопеновского рубато и выявляется та черта, которая, по сути, больше всего сближает поэта-музыканта Пастернака и пианиста Шопена: дар импровизации. Польский композитор с юных лет выступал с блестящими импровизациями и славился своим мастерством в этом искусстве [Zieliński 1995: 28–29, 73, 159]. Сами его произведения и художественный стиль отражают этот вкус к импровизации: формальная и ритмическая свобода, которой он придерживался как композитор, особенно в балладах, свидетельствует о том, что в нем свобода импровизаторства умела гармонично сочетаться с суровой требовательностью композиторства. Пастернак же на всю жизнь сохранил дар музыкального импровизаторства, о чем напоминает его сын в биографических книгах об отце [Пастернак 1989: 100]. Возможно, именно этот дар и помешал ему полностью отдаться

композиторскому ремеслу, принуждая в конце концов бросить музыкальную карьеру: написанное в строгих рамках законов музыкальной композиции казалось ему лишь бледным отблеском того, что ярко получалось в импровизационной игре [Faivre Dupaigne 2006: 280–281].

В 1916 г. перед молодым поэтом стояла следующая задача: как можно точнее выразить в лирике то напряжение, которое он испытывал в жизни. Это было, в частности, напряжение от необходимости и невозможности выбрать между слуховым (скорее музыкальным) и зрительным (скорее поэтическим) восприятием окружающего мира, между музыкой и поэзией, напряжение от предстоящего или, возможно, уже совершенного поворота в художественном призвании, от колебания между сомнениями и уверенностью перед новым путем, от внутреннего противоборства хаоса и гармонии. Неудивительно, что для решения художественной задачи и развязки внутренней неустойчивости он захотел воскресить в поэзии что-то от музыкальных произведений, в которых слышится то же напряжение, которое он сам испытывал. Такими являлись баллады Шопена, в которых напряженное соотношение импровизаторства и композиторства придавало сцеплению хаотичных и целеустремленных сил художественную форму, производящую на свет новый музыкальный жанр. Вспомним, что в сборнике «Поверх барьеров» непосредственно перед «Балладой» находится стихотворение с названием «Импровизация». «Баллада» 1916 г. вытекает из попытки найти по примеру Шопена, и в какой-то мере из подражания его балладам, поэтическую форму, способную выразить как внутреннюю экзистенциальную драму художника, так и его идеал формы, сохраняющей неопределенность, подвижность и вибрацию пережитого ощущения во всей его свежести, как это делает музыкальная импровизация. В другом месте процитированного выше письма Константину Локсу от 28 января 1917 г. Пастернак пишет: «[...] если форма может быть создана (даже и состоящая в прямом потомственном родстве с когда-то живыми предками), то она может быть создана только в виде живого – иррационально осмысленного своею способностью самоподвижности организма. Я ни на минуту не задумаюсь поставить прямое равенство между тем, что называют вдохновением (оно существует), и тем, чего не называют осмысленностью формы. Нельзя писать в той или другой форме, но нельзя также писать и так, чтобы написанное в

приливах и отливах своих формы не дало, то есть не подсказало созерцателю своего упрощенного, моментального, родного, однопланетного, земного – и близкого самой моментальности внимания – очерка [...]» [Пастернак 2005: 315].

Как раз вслед за этими строками, составляющими его поэтическое кредо на всю жизнь (те же мысли можно прочесть и в романе «Доктор Живаго»), отказ от музыки назван «ампутацией». Пастернак пишет о том, как «все накипевшее» порой изливается у поэта-музыканта в импровизациях. Ход мыслей, изложенных в письме, рисует как нельзя лучше конфигурацию сил в человеческой и художественной драме, которой молодой Пастернак пытается дать выражение в стихотворной «Балладе». Сочетая в ней тягу к импровизации с тщательной разработкой уникальной формы, поэт смог убедиться, что поэзия позволит ему осуществить свой художественный идеал. И в этом идеале, как верно отметил Борис Кац, дух импровизации всегда играл немаловажную роль: «Импровизация же, не стесняемая заранее поставленными рамками, целиком подчиненная переживанию данного мгновения творчества [...], была для Пастернака с детских лет самой естественной формой художественного высказывания и, может быть, до конца дней осталась чем-то вроде синонима самого творчества. Импровизационная свобода, познанная Пастернаком за фортепианной клавиатурой, во многом определила и его литературную деятельность» [Кац 1991: 34].

Заключение

Расплывчатость и неопределенность повествовательной линии, как и гибкость стихотворных размера и ритма, присущие пастернаковской «Балладе» 1916 г., объясняются попыткой перенести в область поэзии характерные черты музыкального жанра шопеновских баллад. Эта попытка не повторится, и «Баллада» 1916 г. останется единственным случаем в поэтическом творчестве Пастернака. В «Балладах» 1930 г., включенных в сборник «Второе рождение», применяется форма стихотворной баллады западного (французского и итальянского) средневековья, и это свидетельствует о том, что поэт в это время преодолел колебания, испытанные на заре своего поэтического пути: он отдался полностью стихотворному творчеству, выбирая форму, которая исторически появилась как одновременно стихотворная и музыкальная. Тоска по «чистой» музыке не сразу испарилась: в

1918 г. Пастернак снова пытается сочинять стихи по образцу музыкальной формы, на этот раз – формы «Тема с вариациями» [Faivre Dupaigne 2006: 255–373]. Но и эта попытка останется у него единичной. В обоих случаях речь идет только о том, чтобы провести опыт, позволяющий получить ответ на вопрос о необходимости выбора между поэзией и музыкой. Поэт тем самым открывает, что ответ задан в самом вопросе, в результате которого появляется на свет настоящее стихотворение в форме музыкального произведения.

Сочиняя «Балладу» в 1916 г., Пастернак не пытается изобрести новый литературный жанр, в котором новшества ради поэтическая речь приобрела бы черты определенной музыкальной формы. Он хочет проверить, возможно ли поэту поддержать при сочинении стихов то плодотворное противоречивое сочетание импровизационности и композиторства, которое встречается в музыке Шопена: данный опыт можно провести, лишь трактуя поэтическую речь наподобие музыкальной. В последней «рассказ» (или эффект рассказа) вытекает из системы соотношений чисто звуковых (без зрительных образов) феноменов напряжения и разрядки. Оттуда особый стиль «Баллады», где преобладают ритмические и слуховые эффекты и где зрительные образы не столько «рассказывают» о малопонятном происшествии, сколько производят дополнительное внутреннее напряжение между разнородными ощущениями. Таким образом, Пастернак осуществляет в качестве поэта то сочетание спонтанности и разработки, свободной импровизации и соблюдения законов сочинения, на которое не был способен в области музыки. От этого сочетания появляется под его пером вплоть до 1959 г. все больше и больше новых поэтических форм – всегда «новых», хотя иногда они облекаются, казалось бы, в давно знакомые одежды, как это происходит с «Балладами» 1930 г.

Примечания

¹ Речь идет о стихотворении Ахматовой «Все это разгадаешь ты один...», посвященном Борису Пильняку и только что прочитанном вслух самим автором [Чуковская 1989: 69].

² Платок, скорее всего, покрывает у него голову, придерживая картуз или шляпу и закрывая уши.

³ Он ошибочно пишет, что ему было тогда три года, – на самом деле ему было четыре с половиной.

⁴ Задуманной еще до февраля 1917 г. [Пастернак 2004б: 540].

⁵ За исключением 70-й и 74-й строк.

⁶ Подспудно разыгрывается здесь рифма «граф / телеграф», которую находим и в «Балладе», и это – отнюдь не каламбур.

⁷ См. замечание комментаторов Полного собрания сочинений о фонетическом сходстве слова «граф» с греческим глаголом «графо» – «пишу» [Пастернак 2003: 448]: речь идет о возможности осуществления литературного творчества.

⁸ Психологическое состояние лирического героя позволяет предположить, что он скандирует свою просьбу, поэтому и слышится скорее всего «его видеть».

⁹ См., например, такты 82–89 Первой баллады.

¹⁰ Это характерно не только для баллад – см., например, 12-й этюд до минор.

¹¹ То есть h-moll, а не b-moll, как ошибочно напечатано, см.: [Пастернак 1989: 115 и Пастернак 1997: 98].

Список литературы

Баевский В.С. Музыкальный подтекст стихотворного текста: Б.Пастернак. «Баллада» («Бывает, курьером на борзом...») // Баевский В.С. Учебный материал по теории литературы. Таллин, 1982. С.49–52.

Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик: Основы поэтической системы. Смоленск: Траст – имаком, 1993. 240 с.

Жуковский В.А. «Все необъятное в единый вздох теснится...»: избр. лирика. М.: Моск. рабочий, 1986. 320 с.

Кассин Е., Расторгуев Г., Янков В. Лев Толстой и Ясная Поляна. М.: Прогресс, 1981. 250 с.

Кац Б.А. «Раскат импровизаций...» Музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака: сб. лит., муз. и изобр. материалов. Л.: Сов. композитор, 1991. 326 с.

Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: РГГУ, 2004. 830 с.

Николаенко В. Баевский В.С. Б.Пастернак – лирик: Основы поэтической системы. – Смоленск: Траст – имаком, 1993. 240 с. 3000 экз. // Новое лит. обозр. 1994. №7. С.338–339.

Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. М.: Слово, 2003. Т.1. 576 с.; 2004а. Т.2. 528 с.; 2004б. Т.3. 632 с.; 2004в. Т.4. 760 с.; 2004г. Т.5. 752 с.; 2005. Т.7. 824 с.

Пастернак Б.Л. Соната для фортепиано. М.: Сов. композитор, 1979. 19 с.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М.: Цитадель, 1997. 728 с.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989. 688 с.

Фэвр Дюпэгр А. Осип Манделъштам – поэт-музыкант: представление новой книги // Сихотэ Алинь: дальневост. журн. Владивосток: Мор. гос. ун-т им. адмирала Г.И.Невельского, 2011. № 1(9). С.182–187.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Кн.1. 1938–1941. М.: Книга, 1989. 272 с.

Chopin F. Ballades. Kraków: Instytut Fryderyka Chopina – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978. 70 s.

Faivre Dupaigne A. Poètes-musiciens: Cendrars, Mandelstam, Pasternak. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006. 390 p.

Zieliński T. A. Frédéric Chopin. P.: Fayard, 1995. 848 p.

B.PASTERNAK'S 1916 «BALLADE»: IMPROVISATION IN SEARCH OF APPROPRIATE FORM

Anne Faivre Dupaigne

Reader of Comparative Literature Studies Department

University of Poitiers (France), Franco-Russian Research Centre (Moscow)

The subject of the research is the B.Pasternak's poem "Ballade", in which the poet uses a variety of structural and stylistic devices that show his attempt to transfer outstanding characteristic features of Chopin's "Ballades" into poetry. These devices are the deliquescence and vagueness of the narrative line as well the diversity of the meter and rhythm. The experiment, carried out in the work, enables him to answer the question of the need to choose between music and poetry. Thus, Pasternak creates in poetry that combination of free improvisation and observation of the laws of composition, which establishes relations between his "Ballade" and Chopin's work.

Key words: Pasternak; Chopin; ballade; meter and rhythm; poetry and music.