

*Lesława Korenowska*

## Музыкальность текста в малой прозе Константина Паустовского (на примере рассказа *Корзина с еловыми шишками*)

В последнее время Константин Паустовский как-то несправедливо оказался вне интереса читательской публики и исследователей. Если и ведется разговор о нем, то скорее как о детском писателе, авторе сказок и рассказов из сборника *Мещерская сторона*, посвященных красоте природы и лесному царству. Кроме, скажем, легкой прозы, Паустовский оставил серьезную литературу: воспоминания о писателях-современниках (*Исаак Левитан, Тарас Шевченко*), очерки на философско-экзистенциальные темы, пытающиеся, например, дать ответ на вопрос «что есть любовь?» (*Роза ветров*), или более обширные по объему произведения, как *Романтики, Колхида*, автобиографические труды *Повесть о жизни, Киев*, драматургические произведения (*Поручик Лермонтов*).

Судьба этого замечательного художника слова удивительна. Еще при жизни Паустовского считали одним из самых талантливых и известных писателей страны Советов. В течение прожитых семидесяти шести лет Паустовский стремился осуществить свою мечту: провести всю свою жизнь в странствиях, написать много книг с ощущением новизны, подарить всю землю с ее удивительными и заманчивыми уголками единственной женщине, растратить жизнь на бесплодные выдумки. Писал как жил, и жил как писал. Паустовский оставил чуточку себя во многих городах, где ему приходилось бывать: в Киеве, Одессе, Таганроге, Сибири, Средней Азии, Москве и др. Он испытал себя в разных профессиях (от рабочего в канторе по довольствию, кондуктора в трамвае, санитара на войне, редактора альманаха в Калуге, преподавателя в Литературном институте до известного мастера слова). Он был одним из первых советских писателей, посетивших в составе делегации членов политбюро западные страны (Польшу – родину его бабушки, Италию, Турцию, Болгарию, Францию). Именно его, а не партийных деятелей, за границей встречали цветами. Это он сказал, что пойдет один смотреть «Джоконду» в Лувре и плакал перед ней, восхищаясь шедевром Леонардо да Винчи. Это перед ним преклонила колени Марлен Дитрих во время своего выступления в Доме литераторов в конце 50-х.

В чем же особенность и магия художественного слова Паустовского? Еще в детстве его воображение рисовало мир, где все добры и нежны друг к другу.

Деликатность души и безграничность фантазии он унаследовал от дедушки Максима, романтика и мечтателя, считавшего, что жизнь, состоящая только из трезвости и благоразумия, хороша, но бесполезна. Может быть, поэтому в свою прозу Паустовский вкладывал ребячество, а в жизнь – иронию и сострадание; он не любил действия – из-за этого его произведения при всей пестроте описаний казались медлительными. И это при том, что стихия сочинительства настолько глубоко проникла в душу автора *Телеграммы*, что он желал побывать во всех местах, куда попадали его герои. Писатель был убежден, что герои – рядом, вокруг, каждый из нас – герой. Бродяжничать, странствовать, скитаться – одним словом, познавать мир и людей в нем, чтобы потом запечатлеть наименьшие детали в вербальном полотне, не пропустив при этом ни одного мгновения, становило сущность жизни и творчества писателя. Паустовский считал, что каждый человек смертельно интересен, что люди есть в разнообразии их качеств, и всех надо уважать. Заметить изюминку в другом человеке можно лишь сохранив детское романтически-поэтическое восприятие мира, но главное – не растерять этот дар потом, во взрослой жизни.

Вербальные полотна прозы Паустовского написаны как бы несколькими штрихами, нежно и прозрачно. Зрительные и слуховые моменты переданы, как ни парадоксально, при помощи лапидарных и латентных художественных средств образности. Казалось бы, скупые предложения не могут рисовать в воображении читателя замысловатые картины, полные витиеватых фантазий. Однако, оказывается могут, потому что идут в паре с удивительно ярким слуховым аккомпанементом. Дескрипции в прозаических текстах Паустовского – это отзвуки его душевного состояния. Писатель очень деликатно открывает свое восхищение красотой всего, с чем соприкасается, и таким же образом передает свое впечатление читателю, при этом втягивая его в придуманный, подсмотренный или подслушанный новый увлекательный сюжет.

Прежде чем перейдем к обсуждению музыкальности текста в малой прозе Паустовского, оговорим обширную и актуальную тему союза музыки и художественного текста. Этим вопросом занимались многие исследователи, наблюдавшие взаимосвязь звучания музыкального сочинения со словом вербальным, а также воздействие музыки на литературных героев. Например, Абрам Гозенпуд одним из первых обратил внимание на смысловую нагрузку музыкального звучания в повести *Неточка Незванова* Федора Достоевского, считая ее «самым музыкальным произведением» автора *Подростка*<sup>1</sup>. Екатерина Ручьевская предлагает назвать соединение вербальности с музыкальностью борьбой: «Союз слова и музыки – союз равноправных: ни один из союзников не подчиняется другому до конца и никогда до конца не господствует. И, может быть, благодаря этой скрытой борьбе и происходит взаимное обогащение слова и музыки»<sup>2</sup>. Музыкальное звучание (речь) творит некий симбиоз с художественной речью литературного произведения, тем самым придавая ему полипространственность, т.е. проза или поэзия могут рассматриваться

---

<sup>1</sup> L. Korenowska, *Scott, Dickens, Dostojewski. O transformacji motywów*, RisGraf, Kraków 2005, s. 93; А. Гозенпуд, *Достоевский и музыка*, Издательство «Музыка», Ленинград 1971, с. 25.

<sup>2</sup> Е.А. Ручьевская, *Слово и музыка*, Издательство Музгиз, Ленинград 1960, с. 56.

на многих уровнях интерпретации текста с учетом как прагматических, визуальных, материальных компонентов, так и духовных, фантастических, вообразаемых и т.д. При этом следует помнить о том, что звучащая и записанная словами речь обладают разными семиотическими схемами. Очень верно заметил по этому поводу Морис Бонфельд: «Музыка представляется весьма сложной коммуникативной системой, лишенной знаков, подобных словам вербального языка – элементам текстов, но обладающая системой грамматик»<sup>3</sup>. Писатель, вооруженный знаниями в области музыкальных грамматик (т.е. обстоятельства и контекст музыкального высказывания), имеет тот редкий талант, который можно по-фетовски назвать «сказаться душою без слов». Нельзя не согласиться с мнением Галины Жуковой о том, что «опора на подсознательное, эмоционально-рефлекторные реакции в музыке в целом выше, чем в других искусствах»<sup>4</sup>. Следует заметить, здесь речь идет не о сочинении музыкального произведения, для которого нужно, кроме композиторского образования, еще и одаренность, а об особой чувствительности и восприятии на подсознательном уровне слухово-вообразаемых факторов, которые обостряются при воздействии мелодии. Музыка, как и слово, являясь методом идентификации личности, отличается от него собственной семиотикой. Если их противопоставить, то слово будет рассматриваться как понятие, а музыка – как идея. Слово стойкое и непреклонное, музыка же постоянно изменяется; слово – рационально, музыка – ир-рациональна. Продолжая эту цепочку сопоставлений, можно констатировать, что слово обращено к сознанию, музыка – к подсознанию. Характерной чертой слова является расчленение и выяснение, в то время как музыка при расчленении исчезает. Согласно Бонфельду, «мыслительная деятельность, опирающаяся на музыкальные невербализуемые сущности – это мышление музыкой (как можно говорить о мышлении геометрическими фигурами, конструкциями, математическими абстракциями и пр.)»<sup>5</sup>. Поскольку реализуемое в реальном звучании или в сознании музыкальное произведение всегда направлено на слушателя и представляет собой трансляцию определенного смысла, постольку это акт коммуникации и, следовательно, музыкальная речь. Стоит заметить, что хотя музыкальный синтаксис и музыкальная семантика не равны по значимости и функциональной нагрузке синтаксису и семантике естественного языка, музыкальная прагматика (т.е. обстоятельства и контекст музыкального высказывания) играет весьма важную роль в порождении и постижении музыкального смысла. Польский исследователь Анджей Хеймей различает три основные возможности существования контекстов музыки в литературном тексте: сфера звучания вербального текста (осознанно формирующейся в союзе с музыкой), тематизация музыки (речь идет о презентации дескриптивного характера) и музыкальная конструктивность (т.е. конструкция художественного произ-

---

<sup>3</sup> М.Ш. Бонфельд, *Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства*, Издательство Композитор, Санкт-Петербург 2006, с. 83.

<sup>4</sup> Г.К. Жукова, *Музыкальный смысл: язык речь мышление дискурс*, «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена» 2010, № 120, с. 99.

<sup>5</sup> М.Ш. Бонфельд, *Музыка: Язык. Речь. Мышление...*, с. 79.

ведения, которая создается под воздействием интерпретации музыкальной схемы или техники)<sup>6</sup>.

Вышесказанное позволит сослаться в качестве примера на рассказ *Корзина с еловыми шишками* с целью представить воздействие сочиненного музыкального произведения и музыки природы не только на героев произведения, но и на читателей. Как было замечено, амплитуда жанровых видов прозы писателя широка и богата. Все, к чему прикасался его взгляд, слух, обоняние, мысль, чувство, поддавалось обработке в творческой лаборатории. Паустовский обладал удивительным талантом эстетически соединять описание природы с философскими вопросами. Кроме этой отличительной черты малой прозы, нельзя не обратить внимание на музыкальный аспект, мастерски вплетенный в вербальную ткань сочинений автора *Мещерской стороны*. Писатель и музыка, музыкальность произведения, воздействие музыкального звучания на мышление маленького героя, рождающееся воображение при соприкосновении с музыкальным сочинением – эти и похожие вопросы волнуют исследователей литературного наследия Паустовского.

Проза Паустовского, в которой «звучит музыка», представляет собой нескончаемый поток ретроспекций, связанных с родными лицами и местами, увиденным, волнующим, трогательным, дорогим и близким его героям. При чем героям, наделенным талантом воспринимать музыку на почти профессиональном уровне, не имея при этом музыкального образования. Может показаться удивительным и не до конца понятным, как в их воображении могли возникнуть красочные образы из прошлого во время слушания музыкального сочинения. К таким героям можно отнести старого повара из одноименного рассказа, крестьянина из *Скрипучих половиц* и, конечно же, Дагни Педерсон из рассказа *Корзина с еловыми шишками*. Появляется вопрос, как жанр малой прозы может содержать огромный потенциал звукового воздействия на героя, способного изменять его самого, влиять на принятие жизненно важных решений и т.п. Ответ простой – тайна суггестивности музыки не в количестве страниц произведения, а в силе художественного слова, наделенная у Паустовского невероятной содержательностью, густотой эмоций и красочностью воображения.

Лейтмотивом рассказа *Корзина с еловыми шишками* является воздействие естественной музыки природы (не писанной, а слышанной) и музыки, сочиненной композитором, на героиню произведения. «Звучание» текста включает несколько важных тем, эксплицирующих красоту и поэзию человеческой души. Музыкальное сопровождение сюжетно-композиционной организации произведения создает особое художественное пространство, в котором наблюдаем напряженность мышления, безграничность воображения и обогащенность эмоций главной героини.

Паустовский ставит важный вопрос: способен ли человек ощущать гармонию и полноту жизни посредством музыки и природы? Ответ дает музыка, звучащая в рассказе и описанная при помощи вербальных знаков. Этот удивительный звуковой вид искусства обладает способностью изменять жизнь

---

<sup>6</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 171–180.

человека и открывать в его душе самые сокровенные тайники желаний. Свойственный Паустовскому прием вводить в свои произведения известных личностей наряду с вымышленными, нашел свое применение в данном рассказе. Завязкой произведения становится неожиданная встреча норвежского композитора Эдварда Грига и восьмилетней девочки Дагни Педерсен в сосновом лесу близ Бергена. Композиция рассказа построена на контрастах: лесное пространство – городское, жители деревни – горожане, лесная музыка – сочинение Грига. Перед читателем предстают три пространственные локализации: лес, квартира Грига и концертная площадка в городе. Следует заметить, что первый и последний локусы как бы перекрещиваются в общем для них месте – квартире композитора. Именно там происходит волшебство: музыка, услышанная Григом в лесу, неуловимая, неповторимая, незаписанная при помощи музыкальных символов, преобразуется и запечатлевается на бумаге благодаря таланту композитора творить, воспроизводить, увековечивать. Паустовский не прибегает к сопоставлению бинарных миров, наоборот, всем рассказом он убеждает читателя в том, что тонко чувствовать музыку могут лишь те, кому близка природа, у кого чуткое видение и восприятие красоты. Очень верно подметил Ноам Хомский, выдвигая гипотезу, что «понимание музыкальной речи несомненно связано с наличием или отсутствием врожденных духовных структур, как предпосылок для мышления музыкой, то есть доказывает сам факт их существования»<sup>7</sup>.

Как истинный художник, писатель деликатными штрихами рисует картину осеннего леса около Бергена, как будто создавая прелюдию к главной теме.

Все леса хороши с их грибным воздухом и шелестом листьев. Но особенно хороши горные леса около моря. В них слышен шум прибоя. [...]. Кроме того, в горных лесах живет, как птица пересмешник, веселое эхо. Оно только и ждет, чтобы подхватить любой звук и швырнуть его через скалы<sup>8</sup>.

Приведенный отрывок наилучшим образом иллюстрирует реалистическую картину лесного и морского уголков природы, в которых находят для себя пищу зрение, слух, обоняние, что в своем гармоничном слиянии будоражит воображение, вызывая непреодолимое желание жить, мечтать, любить, творить.

Стояла осень. Если бы можно было собрать все золото и медь, какие есть на земле, и выковать из них тысячи тысяч тоненьких листьев, то они составили бы ничтожную часть того осеннего наряда, что лежал на горах. К тому же кованые листья показались бы грубыми в сравнении с настоящими, особенно с листьями осины. Всем известно, что осиновые листья дрожат даже от птичьего свиста.

По-левитановски описывая озолачивание осенью всего, что есть в природе, Паустовский подчеркивает, что естественность и подлинность природы – это залог вечности, непреходящей красоты, тайны, которую можешь откры-

---

<sup>7</sup> Цит. по: М.Ш. Бонфельд, *Музыка: Язык. Речь. Мышление...*, с. 35.

<sup>8</sup> Во всей статье цит. по: К.Г. Паустовский, *Корзина с еловыми шишками*, Издательство Азбука-Аттикус, Мачаон, Москва 2014.

вать всю жизнь. Именно это великолепие в симбиозе с лесными и морскими звуками воодушевило Грига написать музыкальную пьесу, которую он пообещал подарить повстречавшейся ему в лесу девочке.

– Слушай, Дагни, – сказал Григ, – я придумал. Я подарю тебе одну интересную вещь. Но только не сейчас, а лет через десять.

Дагни даже всплеснула руками.

– Ой, как долго!

– Понимаешь, мне нужно ее еще сделать.

– А что это такое?

– Узнаешь потом.

– Разве за всю свою жизнь, – строго спросила Дагни, – вы можете сделать всего пять или шесть игрушек?

Григ смутился.

– Да нет, это не так, – неуверенно возразил он. – Я сделаю ее, может быть, за несколько дней. Но такие вещи не дарят маленьким детям. Я делаю подарки для взрослых.

– Я не разобью, – умоляюще сказала Дагни и потянула Грига за рукав. – И не сломаю. Вот увидите! У дедушки есть игрушечная лодка из стекла. Я стираю с нее пыль и ни разу не отколола даже самого маленького кусочка.

«Она совсем меня запутала, эта Дагни», – подумал с досадой Григ и сказал то, что всегда говорят взрослые, когда попадают в неловкое положение перед детьми:

– Ты еще маленькая и многого не понимаешь. Учись терпению.

Представленный диалог – это своего рода столкновение двух миров: детского и взрослого. Насколько проста, понятна, искренна, немного наивна речь девочки, настолько поучительно-назидательна, серьезна речь взрослого мужчины. Каждый из них говорит на своем языке, т.е. употребляет такие выражения, которые отражают его или ее возраст, опыт, способ мышления, воспитание, образование, представления, в данном случае, о подарке. Для восьмилетней девочки подарок – значит что-то материальное, конкретное, что можно потрогать и даже дать обещание не разбить или не сломать. Для взрослого подарок не всегда облекается в материально зримые формы. Обещание Грига сделать Дагни подарок через десять лет становится интригой рассказа, в которую втягиваются читатели, пытающиеся разгадать эту загадку.

Процесс написания григовского сочинения с посвящением Дагни вызывает интерес по нескольким причинам. Во-первых, обращает на себя внимание аскетичность интерьера квартиры композитора. «Все, что могло приглушить звуки, – ковры, портьеры и мягкую мебель – Григ давно убрал из дома. [...]. Его украшал только рояль». Именно музыкальный инструмент как источник питания воображения становится творческой лабораторией для смешивания звуков и komponирования чуда: «Если человек был наделен воображением, то он мог услышать среди этих белых стен волшебные вещи – от рокота северного океана, что катил волны из мглы и ветра, что высвистывал над ними свою дикую сагу, до песни девочки, баюкающей тряпичную куклу». Писатель прибегает к олицетворению, чтобы передать действия, осуществляемые роялем и пальцами композитора: «Рояль мог петь обо всем – о порыве человеческого духа к великому и о любви. Белые и черные клавиши, убегая из-под крепких

пальцев Грига, тосковали, смеялись, гремели бурей и гневом и вдруг сразу смолкали».

Паустовский выдвигает важную мысль: «Невозможно, конечно, передать музыку словами, как бы ни был богат наш язык». Но все же писатель делает попытку проговорить естественным языком, полным ассоциаций, сравнений, метафор, аллюзий то, что скрывается в изменяющихся пассажах музыкального сочинения.

Григ писал о глубочайшей прелести девичества и счастья. Он писал и видел, как навстречу ему бежит, задыхаясь от радости, девушка с зелеными сияющими глазами. Она обнимает его за шею и прижимается горячей щекой к его седой небритой щеке. «Спасибо!» – говорит она, сама еще не зная, за что она благодарит его.

Ты как солнце, – говорит ей Григ. – Как нежный ветер и раннее утро. У тебя на сердце расцвел белый цветок и наполнил все твое существо благоуханием весны. [...] Ты – белая ночь с ее загадочным светом. Ты – счастье. Ты – блеск зари. От твоего голоса вздрагивает сердце.

Употребленный несколько раз глагол «писал» для дескрипции процесса сочинения музыкального произведения свидетельствует о сближении творческого труда композитора и писателя при разном употреблении зрительных знаков-символов (ноты и буквы). Олицетворение относится не только к неживым предметам: Паустовский расширяет амплитуду данного тропа, перенося внимание на слушателей Грига, который «подозревал, что его подслушивают». Это были необычные слушатели: синицы на дереве, сверчок, снег, Золушка, и при этом «каждый слушал по-своему». Меткое уточнение писателя очень важно с точки зрения суггестивности музыки, поскольку слуховое восприятие звукового послания очень индивидуально. Умберто Эко писал об интерпретации художественного текста, что чем больше интерпретаций, тем дольше жизнь произведения<sup>9</sup>. Данное высказывание можно отнести и к музыкальному сообщению. Обладая способностью проникать через слуховые рецепторы в сознание и подсознание человека, музыкальное послание вызывает неожиданные для самого реципиента чувства, мысли, эмоции, рождает произвольное желание оживлять в воображении картины или образы, которые, может быть, были уже перенесены в архив памяти, или же рисовать новые, неизвестные. Львовская исследовательница Зоряна Кучма пишет по этому поводу:

Любое музыкальное произведение (как предмет такой деятельности) насыщено смыслом, т.е. неким духовным (идеальным) содержанием, которое передается (транслируется) с помощью материальных (звуковых, акустических) средств, либо – с помощью мысленного представления о реальном звучании<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> См. об этом: У. Эко, *В поисках совершенного языка в европейской культуре*, пер. А. Миролюбовой, Издательство Александрия, Санкт-Петербург 2007.

<sup>10</sup> З.В. Кучма, *Синтез искусств – слова и музыка – в лингвистических и музыковедческих исследованиях (на материале французского песенного текста)*, [в:] *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Сборник статей по материалам XXXII международной науч.-практ. Конференции, Издательство СибАК, Новосибирск 2014, № 1 (32), с. 14.

Синицы волновались [...]. Сверчок вылезал из трещины в кафельной печке и поглядывал в щелку за Григом. Падавший снег останавливался и повисал в воздухе, чтобы послушать звон, лившийся ручьями из дома. А Золушка смотрела, улыбаясь, на пол. Около ее босых ног стояли хрустальные туфельки. Они вздрагивали, сталкиваясь друг с другом, в ответ на аккорды, долетавшие из комнаты Грига.

Яркой суггестивностью наполнено выделенное нами третье художественное пространство рассказа – городская концертная площадка под открытым небом. После окончания школы Дагни навещает своих тетю Магду и дядю Нильса, которые живут в городе. Как бы намеренно писатель связывает родственников девушки с музыкой – они оба работают в театре. Поэтому неудивительно, что в один из июньских вечеров Нильс приглашает Дагни на концерт. «Музыка, – сказал он, – это зеркало гения», что можно считать перефразировкой известного высказывания Чехова «глаза – зеркало души». Придя на концерт, Дагни слышит, как

как человек во фраке сказал:

– Итак, сейчас будет исполнена знаменитая музыкальная пьеса Эдварда Грига, посвященная дочери лесника Хагерупа Педерсена Дагни Педерсен по случаю того, что ей исполнилось восемнадцать лет. Дагни вздохнула так глубоко, что у нее заболела грудь. Она хотела сдержать этим вздохом подступавшие к горлу слезы, но это не помогло. Дагни нагнулась и закрыла лицо ладонями.

Услышанное оказалось такой огромной неожиданностью, таким невероятным событием, что девушка не могла совладать со своими эмоциями. Искренность и спонтанность заискрились слезами на лице Дагни.

Волшебное воздействие музыки, или суггестивность музыкального произведения, в которое окунулась героиня, набирает зримых образов. Паустовский, как настоящий дирижер, приводит в движение ноты, способные передавать то, что где-то глубоко закоренилось в памяти и сердце Дагни. Музыкальные пассажи начинают вытягивать из кладовой прошлого те мгновения, которые дарили радость, вызывали умиление, превращали слезы в улыбку. Ошарашенная и изумленная Дагни понемногу приходит в себя, позволяя музыке завладеть ее мыслями и эмоциями.

Сначала она ничего не слышала. Внутри у нее шумела буря. Потом она наконец услышала, как поет ранним утром пастуший рожок и в ответ ему сотнями голосов, чуть вздрогнув, откликается струнный оркестр. Мелодия росла, подымалась, бушевала, как ветер, неслась по вершинам деревьев, срывала листья, качала траву, била в лицо прохладными брызгами. Дагни почувствовала порыв воздуха, исходящий от музыки, и заставила себя успокоиться. Да! Это был ее лес, ее родина! Ее горы, песни рожков, шум ее моря!

Околдованная музыкальным прикосновением, Дагни все выразительнее улавливает в звучащей мелодии те звуки, которые уже давно стали ее родными и любимыми. Происходит необыкновенное чудо – оркестр заиграл на многих инструментах в унисон с естественным звучанием природы, передавая наименьшие оттенки лесных и морских звуков. Дагни все это уловила в музыкальном послании. Как справедливо заметила З.В. Кучма:



звучание музыкального произведения («материальная форма») связывается в сознании слушателя с неким только этому произведению присущим комплексом понятий, представлений, эмоций («духовных сущностей»), которые отличаются от самого звучания, но находятся с ним в специфическом единстве, чем и обеспечивается восприятие музыки как определенного содержания – смысла<sup>11</sup>.

Стеклянные корабли пенили воду. Ветер трубил в их снастях. Этот звук незаметно переходил в перезвон лесных колокольчиков, в свист птиц, кувыркавшихся в воздухе, в ауканье детей, в песню о девушке – в ее окно любимый бросил на рассвете горсть песка. Дагни слышала эту песню у себя в горах. Чем дольше звучала музыка, тем все глубже девушка окуналась в свои воспоминания, переполненные неописуемо трепетными прикосновениями, трогательными звуками, дурманящими ароматами, которые так щедро дарили ей родные леса, горы, море – одним словом ее родина<sup>12</sup>. Сuggestивность музыки позволила героине по-новому пережить мгновения, которые были перенесены в некотором роде в архив памяти, но все же не потеряли своей свежести и значимости.

Так, значит, это был он! Тот седой человек, что помог ей донести до дому корзину с еловыми шишками. Это был Эдвард Григ, волшебник и великий музыкант! И она его укоряла, что он не умеет быстро работать. Так вот тот подарок, что он обещал сделать ей через десять лет! Дагни плакала, не скрываясь, слезами благодарности. К тому времени музыка заполнила все пространство между землей и облаками, повисшими над городом. От мелодических волн на облаках появилась легкая рябь. Сквозь нее светили звезды. Музыка уже не пела. Она звала. Звала за собой в ту страну, где никакие горести не могли охладить любви, где никто не отнимает друг у друга счастья, где солнце горит, как корона в волосах сказочной доброй волшебницы.

Паустовский посредством воображения своей героини оживляет в григовском сочинении естественное звучание леса и моря и в то же время прибегает к некой ретроспекции. Дагни переносится мыслями не только в свои родные края, где она родилась и маленькой девочкой встретила волшебника музыки, – одновременно она становится слушательницей музыки композитора в момент ее создания. Другое пространственное измерение – комната Грига, его мысли, адресованные Дагни, – все это почти-что на физическом уровне ощущает героиня. «В наплыве звуков вдруг возник знакомый голос. „Ты – счастье, – говорил он. – Ты – блеск зари!“» После того, как музыка стихла, Дагни телепатически перенеслась в то место, где творил Григ. Намерения героини Паустовский передает при помощи предложений сослагательного наклонения:

С каким стремительно бьющимся сердцем она побежала бы к нему навстречу, обняла бы за шею, прижалась мокрой от слез щекой к его щеке и сказала бы только одно слово: «Спасибо!» – «За что?» – спросил бы он. «Я не знаю...» – ответила бы

---

<sup>11</sup> Там же, с. 15.

<sup>12</sup> Предполагается, что на концерте звучала пьеса Эдварда Грига под названием *Утро*, написанная к поэме Генрика Ибсена *Пер Гюнт* (1874–1875 гг.) и переложенная в виде 2 сюит для симфонического оркестра, а также для фортепиано в 2 и 4 руки.

Дагни. – За то, что вы не забыли меня. За вашу щедрость. За то, что вы открыли передо мной то прекрасное, чем должен жить человек».

Музыкальное произведение Грига – это также подарок девушке. Традиционно, при вручении подарка звучат наилучшие пожелания, среди которых главным является послание любви. Героиня это услышала, поэтому после концерта она идет к морю, которое лежит «в глубоком сне, без единого всплеска. Дагни сжала руки и застонала от неясного еще ей самой, но охватившего все ее существо чувства красоты этого мира. – Слушай, жизнь, – тихо сказала Дагни, – я люблю тебя». Жизнь как море: безбрежная, спокойная и мятежная, манящая и пугающая, радующая и беспокоящая, – все оттенки морской стихии удивительным образом отображаются в зеркале земной жизни. Ощущая эмоциональный всплеск, вызванный внешним фактором, в данном случае музыкой, у Дагни появляется патетически-искреннее признание любви, адресованное жизни.

Музыкальность, без сомнения, – показатель особого мышления поэта или писателя, его способность достигнуть истинной гармонии, пусть даже через трагический опыт. Сuggestивность музыкального произведения настолько плотно может охватить все сферы ощущения реципиента, что не остается ни единой щели между воображением и мышлением, происходит некая трансформация мысли и чувства – иррациональная музыкальная речь доминирует над реально естественной, т.е. начинается процесс мышления образами, которые навевают звуковые пассажи мелодии, а эмоции пресыщаются полнотой отголосков музыкальных инструментов. В малой прозе Паустовского особенно ярко заметен эффект музыкального воздействия на сознание литературного героя, обнажая при этом те черты, которые красочно расцветают в детском возрасте и, к сожалению, нередко увядают у взрослых. Поэтому проза Паустовского должна читаться, проживаться, интерпретироваться, открывая новые тайны сердца писателя и своего.

## Литература

- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Korenowska L, *Scott, Dickens, Dostojewski. O transformacji motywów*, RisGraf, Kraków 2005.
- Бонфельд М.Ш., *Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства*, Издательство Композитор, Санкт-Петербург 2006.
- Гозенруд А., *Достоевский и музыка*, Издательство «Музыка», Ленинград 1971.
- Жукова Г.К., *Музыкальный смысл: язык речь мышление дискурс*, «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена» 2010, № 120, с. 96–101.
- Кучма З.В., *Синтез искусств – Слова и музыка – в лингвистических и музыковедческих исследованиях (на материале французского песенного текста)*, [в:] *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сборник статей по материалам XXXII международной науч.-практ. конференции*, Издательство СибАК, Новосибирск 2014, № 1(32), с. 8–24.
- Паустовский К.Г., *Корзина с еловыми шишками*, Издательство Азбука-Аттикус, Машаон, Москва 2014.

Ручьевская Е.А., *Слово и музыка*, Издательство Музгиз, Ленинград 1960.  
Эко У., *В поисках совершенного языка в европейской культуре*, пер. А. Миролубовой, Издательство Александрия, Санкт-Петербург 2007.

### **Musicality of the text in Konstantin Paustovsky's short prose (using the example of the story *Basket with Fir Cones*)**

#### **Abstract**

Konstantin Paustovsky's short prose is distinguished by the enormous suggestiveness of music on the consciousness and subconscious of the literary character. The impact of verbal texture on the reader is manifested in several dichotomous aspects: the natural and created by the composer musical outline of the story, the ontology of space (forest-city), real and fictional characters with their age and speech differences.

**Keywords:** Konstantin Paustovsky, short prose, suggestiveness/impact, musical speech, space, semantic load

### **Музыкальность текста в малой прозе Константина Паустовского (на примере рассказа *Корзина с еловыми шишками*)**

#### **Резюме**

Малая проза Константина Паустовского отличается огромной суггестивностью музыки на сознание и подсознание литературного героя. Воздействие вербальной текстуры на читателя проявляется в нескольких дихотомных аспектах: природная и созданная композитором музыкальная канва рассказа, онтология пространства (лес-город), реальный и вымышленный герои с их возрастными и речевыми различиями.

Ключевые слова: малая проза, суггестивность/воздействие, музыкальная речь, пространство, смысловая нагрузка

Lesława Korenowska, dr hab. prof. UP

ORCID: 0000-0003-1372-0667

Institut Neofilologii

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej

e-mail: lesława.korenowska@up.krakow.pl

tel. +48 667 955 175

Leslava Korenovska

Neophilology Institute

University of Commission of National Education