

Научная статья

УДК 801.73

DOI 10.25205/1818-7919-2026-25-2-100-108

## **Рояль, скрижаль и колокол тащили... (о ценностно-смысловой организации пространства в стихотворении Б. Пастернака «Музыка»)**

**Анастасия Александровна Аксёнова**

Кемеровский государственный университет  
Кемерово, Россия

AA9515890227@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-6019>

### *Аннотация*

Пространство художественного мира стихотворения «Музыка» рассматривается как воплощение ценностно-смысловых установок произведения. Установлено, что в построении этого пространства активно участвует «голос» лирического субъекта, который освещает события повседневные в сопоставлении с легендарными, религиозно-мифологическими, с произведениями искусства (музыки и литературы) или отсылками к ним. Результатом этого сближения становится выражение следующих ценностно-смысловых ситуаций: путь человека-творца; сближающая власть искусства; преодоление пространственных и временных пределов; возрождение смысла. Выявлено пространственное и вместе с тем метафорическое положение верха и низа – они в любой момент меняются местами, провоцируют ассоциативные ряды в сознании читателя. Благодаря этому реализуется и принцип «переводимости» между разными «языками» – звуковым и визуальным, музыкой и шумом, искусством и жизнью.

### *Ключевые слова*

творчество, библейский сюжет, художественное пространство, возрождение смысла

### *Для цитирования*

Аксёнова А. А. Рояль, скрижаль и колокол тащили... (о ценностно-смысловой организации пространства в стихотворении Б. Пастернака «Музыка») // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2026. Т. 25, № 2: Филология. С. 100–108. DOI 10.25205/1818-7919-2026-25-2-100-108

## **The Piano, the Tablet and the Bell Were Dragged... (On the Axiological-Semantic Organization of Space in B. Pasternak's Poem "Music")**

**Anastasia A. Aksionova**

Kemerovo State University  
Kemerovo, Russian Federation

AA9515890227@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-6019>

### *Abstract*

*Purpose.* In the article, the space of the artistic world of the poem "Music" is considered as the embodiment of the value-semantic attitudes of the work. The purpose of the article is to clarify the subjective organization of the work, to reveal the distance between the lyrical hero and the portraying "voice", to reveal the value-semantic nature of the spatial organization in the poem. It is established that the "voice" of a lyrical subject actively participates in the construc-

© Аксёнова А. А., 2026

ISSN 1818-7919

Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2026. Т. 25, № 2: Филология. С. 100–108

Vestnik NSU. Series: History and Philology, 2026, vol. 25, no. 2: Philology, pp. 100–108

tion of this space, which highlights the most everyday events in comparison with legendary, religious and mythological, with works of art (music and literature) or references to them.

*Results.* The result of this convergence is the expression of the following value-semantic situations: the path of the human creator; the converging power of art; overcoming spatial and temporal limits; the revival of meaning. The change in the fact of Old Testament history introduced by the author of the poem can be considered the key to reading and realizing the role of a human creator, whose work does not consist in conflict with life, but is its organic continuation and expression. The imperious plastic gesture of the hero is the theme of the power of art.

*Conclusion.* At the same time, the ridiculous and serious perspective of the image of the “tenant” and the creator is evidence of the completeness of this image of the world. The spatial and at the same time metaphorical position of the top and bottom is revealed – they change places at any moment, provoking associative rows in the reader’s mind. Thanks to this, the principle of “translatibility” between different “languages” is realized – sound and visual, music and noise, art and life.

*Keywords*

creativity, biblical plot, artistic space, revival of meaning

*For citation*

Aksionova A. A. The Piano, the Tablet and the Bell Were Dragged... (On the Axiological-Semantic Organization of Space in B. Pasternak’s Poem “Music”). *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2026, vol. 25, no. 2: Philology, pp. 100–108. (in Russ.) DOI 10.25205/1818-7919-2026-25-2-100-108

Стихотворение «Музыка» (1956) вошло в сборник «Когда разгуляется» (Пастернак, 2004, с. 174)<sup>1</sup>. Упоминание этого текста встречается в исследованиях, направленных на осмысление творчества и биографии Б. Пастернака [Аверина, 2013; Мегирьянц, 2018; Егорова, 2017; Хаменок, 2017], но достаточно внимательного толкования пока не обнаружено. Справедливо отмечает Л. Л. Гервер: «Оппозиции верха / низа, внутреннего / внешнего (сакрального / профанного) пространства, хаотичного / организованного звучания снимаются через характерное для Пастернака уравнивание звуков окружающего мира и музыкальных тонов» [Гервер, 2001, с. 59]. Релевантную трактовку приводит В. Н. Альфонсов: «Окружающая жизнь для художника – не только источник вдохновения и предмет эстетического интереса. Она просвечена его нравственным чувством <...> всепроникающим в поэзии Пастернака остается закон любви, закон единства, связи. Этот закон, выражающий суть и чудо творения, соединяет людей между собой, человека с природой, историю с вечностью» [Альфонсов, 1990, с. 311].

Цель статьи – прояснить субъектную организацию произведения, раскрыть дистанцию между лирическим героем и изображающим «голосом», выявить ценностно-смысловой характер пространственной организации в стихотворении.

В стихотворении «Музыка» лирический герой изображается в нескольких ракурсах: 1) в тесной связи со своими современниками, кипением городской суеты; 2) в комическом свете: «Жилец шестого этажа / На землю посмотрел с балкона, / Как бы её в руках держа / И ею властвуя законно» (с. 174); 3) в героическом – как творец, стоящий в одном ряду с Шопеном, Вагнером, Чайковским. Голос изображающего лирического субъекта раскрывает нам изображенного лирического героя (композитора) сквозь призму смеха и любования. Это неминуемо устанавливает дистанцию между тем, *кто изображает* ситуацию, и тем, кто встречает инструмент, выходит на балкон, садится играть. Первый субъект вспоминает Шопена, Вагнера, Чайковского, Данте, рассказывает нам о «содержании» звучащей импровизации, дает оценку, подбирает сравнения жильца с властелином земли, рояля с колоколом и со скрижалями, называет доставщиков инструмента силачами. Второй – изображаемый субъект – не наделен в произведении собственным *словом*, а только действием. Его голос заменяется голосом звучащего инструмента. Музыканта показывают читателю, но сам он о своем сходстве с Шопеном («Так ночью, при свечах <...> Свой сон записывал Шопен» (с. 174)) не знает. Лирический герой предстает в двойной перспективе: обычный жилец многоквартирного дома (мы даже не знаем его имени) и гениальный композитор, подобный великим, чьи имена известны на весь мир. Осуществить такую двойную перспективу изображения

<sup>1</sup> Далее при ссылках на это издание в круглых скобках указываются страницы.

можно только при условии ощутимой дистанции между лирическим героем и изображающим его «голосом».

При детальном рассмотрении обнаруживается, что роль человека-творца в произведении осознаётся благодаря одной существенной художественной детали – это незаметное на первый взгляд изменение, которое на деле является своего рода ключом к прочтению: скрижали с заповедями в действительности никто не «тащил» наверх, напротив, они дважды спускались со священной горы. Приведем текст книги Исход, соответствующий этим событиям, в их последовательности: 1) «И сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору и будь там; и дам тебе скрижали каменные, и закон и заповеди, которые Я написал для научения их» (Исх. 24: 12–13); 2) «Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою» (Исх. 32: 19); 3) «И сказал Господь Моисею: вытети себе две скрижали каменные, подобные прежним, [и взойди ко Мне на гору,] и Я напишу на сих скрижалях слова, какие были на прежних скрижалях, которые ты разбил» (Исх. 34: 1).

Почему в произведении Пастернака меняется факт ветхозаветной истории? Такую «странность» заметил А. К. Жолковский: «...в библейском сюжете транспортировка скрижалей в главе 32-й происходит, естественно, в обратном направлении, сверху вниз, от Бога к людям» [Жолковский, 2016, с. 187]. Данный исследователь объясняет это тем, что внимательный читатель может «усмотреть в игре артиста аналогию нанесению писем на скрижали» [Там же, с. 191]. Попытаемся разъяснить необходимость такой трансформации Священного Писания в произведении, исходя из логики смыслового единства произведения.

Сравнение дома со смотровой башней показывает жилище музыканта как своеобразный наблюдательный пункт. Такие башни были предназначены для ведения дозора, т. е. ассоциация дома с каланчой задает образу ее обитателя позицию наблюдателя. Жилец «каланчи» – герой произведения «Музыка», композитор. М. Хайдеггер называет творческого человека «сторожем бытия» или «пастухом бытия». Вспомним строки «Письма о гуманизме»: «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища. Их стража – осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в своей речи...» [Хайдеггер, 1993, с. 192]. На наш взгляд, размещение героя в возвышенной точке пространства отнюдь не случайно. Первая строка раскрывает нам мир с точки зрения доставщика рояля: его взгляд направлен снизу вверх. В том же направлении затем перемещаются колокол и скрижали – метафора инструмента. Движение снизу вверх и сверху вниз в этом произведении ценностно значимо.

Тема искусства, которая благодаря заглавию сразу актуализирована в ожидании читателя, соседствует с жизненно-бытовыми подробностями приобретения и доставки музыкального инструмента. Акцент на тяжелом процессе восхождения показывает рояль в двух аспектах: в руках силачей – это мебель, товар, который нужно доставить, в руках пианиста – жизненно важный инструмент, позволяющий творить. Инструмент – это и залог будущих произведений (звучащих и сочиняемых), и тяжелый неодушевленный предмет – часть домашней обстановки жильца (его несут, тащат, что подчеркивает его «вещность», «громоздкость»). Только *в доме* этот «груз» уже приобретает полноценный статус инструмента, потому что есть тот, кто его «оживит». Пока городские звуки кишат внизу, они являются шумом. И только наверху, обработанные художником, они становятся музыкой. Без его усилий и участия музыка не родится, в консерваторском зале останется глухая тишина, легенды и чувства умрут, останутся за чертой забвения. И наоборот, пока звучит раскат его импровизаций, связь поколений, человеческой истории, наследие предшественников и их труд сохраняются.

Появлению музыки в сюжете стихотворения обязательно предшествует процесс трудного восхождения. Габариты инструмента (именно рояля, а не комнатного пианино) делают этот процесс чрезвычайно сложным и неудобным. Лестница именно «угольная», и это важная подробность. На такой лестнице совершенно неудобно разворачивать тяжелый предмет,

и тем более – рояль. Это обстоятельство усиливает сопротивление обстановки действиям человека, подчеркивает необходимость преодоления препятствий на пути к цели. Тема материального мира и физической силы в этих изображениях связывает заданную заглавием тему искусства, с образами труда и борьбы, выявляя соседство «высокого» и «земного», «духовного» и «материального» – искусства и жизни.

На визуальном уровне форма крышки рояля (вид сверху) повторяется как форма колокола и как форма скрижали, что сближает указанные образы. Противопоставление округлости этих предметов и угловатости (лестница) – аналогия музыкального спора мелодичности и резких звуков свиста, шума; аналогия ценностного напряжения свободной импровизации-вдохновенности и творческого кризиса, препятствий. Высокий этаж, узкая угловая лестница – теснота пространства противостоит безграничности и широте мира воображения, легенд и грёз. Но тема творческого подъема (вдохновения) не внезапно «снижается» на художника, а подобно подъему по лестнице, не дается даром, без усилий.

Читатель вместе с носильщиками «проходит» весь путь до шестого этажа. Ритм можно записать в виде: 020101020, где 0 – безударный, 1 – слабоеударный, 2 – ударный слог:

Дом **вы**сился, как каланча.  
По **тес**ной лестнице угольной  
Несли рояль **два** силача,  
Как **коло**кол на колокольню.

Они тащили **в**верх рояль  
Над **ши**рью городского моря,  
Как с **за**поведями скрижаль  
На **ка**менное плоскогорье.  
(с. 174)

Поэтому третья строфа не только открывается в новом пространственном ракурсе, но и читается на новом дыхании. Ритм можно записать в виде 210201020.

И **во**т в **гос**тиной инструмент,  
И **гор**од в **сви**сте, **шум**е, **гам**е,  
Как **под** **вод**ой на дне легенд,  
**Вни**зу **оста**лся под ногами.  
(с. 174)

Колокол, как и скрижали с заповедями, является символом высокого (духовного) мира и в прямом смысле таким атрибутом, который возвещает об этом сакральном смысле жизни. В одном смысловом ряду с этими образами и музыкальный инструмент. Творчество музыканта в некотором смысле тоже своего рода богослужение. По крайней мере в стихотворении Пастернака они соположены. Звуковая тематика дополнительно сближает образы рояля и колокола, что подтверждается сопоставлением: гуденье мессы – шелест леса – импровизация музыканта (и гудение струн рояля).

Вернувшись **вн**утрь, он заиграл  
Не **чью**-нибудь чужую пьесу,  
Но **соб**ственную мысль, **хор**ал,  
Гуденье **мес**сы, шелест **лес**а.  
(с. 174)

Рояль, размещенный «над ширью городского моря» (с. 174), в таком ракурсе изображения становится центральной точкой, тогда как детали городского пейзажа остаются в общем потоке, уподобляясь морской глади, что говорит о некоей однородности всего, что находится внизу. Ширь – это такой пространственный ракурс, который открывается взору именно с возвышенной точки (в данном случае – с балкона шестого этажа), тогда как «даль», к при-

меру, видится и на уровне зрения пешехода. Именно поэтому ракурсу простирающейся шири предшествует подъем на «каланчу».

В третьей строфе «растворение» очертаний города усиливается. Он находится уже не просто внизу, а ниже уровня моря – самом на дне. Выражение «на дне легенд» придает умозрительному миру легенд «ощутимое» географическое положение. Соответственно, образ моря раскрывается сразу в нескольких смыслах: в переносном, как «городское море», и как море воспоминаний, историй, легендарных событий; в прямом – как часть Мирового океана, или скопление воды в разломах земной поверхности. Город ассоциируется с Байи, Гераклионом или с мифической Атлантидой. И, конечно, тема «подводного» мира вызывает ассоциацию с известной оперой Вагнера «Золото Рейна» – прологом из цикла «Кольцо нибелунга». Важно обратить внимание на переход от настоящего к прошлому: тема трансисторических ситуаций в этом произведении возникает неоднократно.

Герой-композитор в первую очередь предстает как жилец шестого этажа, ведь о том, что он автор музыкальных произведений, мы узнаём только из пятой строфы. Его первоначальный образ жильца дома, для которого поднимают рояль, соответствует образу обыкновенного человека, «одного из многих». Эта характеристика (равно как и последовательность построения образа) задает логику его истолкования: речь идет не об исключительности, гениальности и романтической изолированности субъекта творчества от общества, а наоборот, о его включенности в кипучую жизненную среду, любви к многообразию, разноречию, «пестроты» жизни. Вместо типичного образа художника, который живет где-нибудь на мансарде, за гранью бедности и непременно является непризнанным гением (что диктуют стереотипы романтической и постромантической литературы), перед читателем предстает живой, реалистически очерченный субъект. Жилец шестого этажа показан как человек, причастный заботам суетного света и в то же время стоящий в одном ряду с Шопеном, Вагнером, Чайковским. Бытовая ситуация приобретения и доставки инструмента сопоставляется с обретением «Завета». В этом, несомненно, есть переключка с пушкинским

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен.  
(Пушкин, 1977, с. 23)

Собственно, и творчество в художественной реальности стихотворения не находится в конфликте с жизнью, а является ее органичной частью. Возникает комический эффект благодаря соседству большого и малого: *властелин земли, смотрящий с балкона городской многоэтажки*. В этом примере довольно отчетлива дистанция между изображающим сознанием и изображенным героем. Одновременно в стихотворении сохраняется и вполне серьезный смысл такого пространственного положения: свои идеи для творчества композитор черпает из окружающего мира, музыкальные фразы импровизаций – это осмысленный перевод с языка жизни (гром, стук колес, ночь) на язык искусства. В своем творчестве он всё охватывает, выражает всё многообразие жизни. В таком свете выражение «властвуя законно» включается в образную логику изображения героя, ответственно и полнокровно приобщенного миропорядку. Можно отметить, что жест жильца, опирающегося на балюстраду балкона, ассоциирован в стихотворении с держанием земли в руках еще и потому, что такой жест повторяется, например, когда композитор находится за инструментом и его пальцы движутся по клавишам. Это также объясняет неслучайность выбора инструмента. С чисто пластической точки зрения сама поза пианиста показывает героя как бы раскрывающего объятия, охватывающего мир / клавиши, в отличие от «закрывающей», «скрещивающей» руки позы скрипача, флейтиста.

Подъем на гору с еще пустыми скрижалями в ветхозаветной истории означает, что Моисей на скрижалях ничего не писал, что каждое слово начертано богом, а потому неоспоримо.

Но в произведении Б. Л. Пастернака Моисей несет на гору скрижаль уже с начертанными заповедями, а значит, он сам записал их по памяти. В таком случае, скрижаль, колокол – все священные реликвии и тексты – сделаны и написаны рукой живого, смертного человека. Как через Моисея был дан божественный завет, так и через творчество Чайковского оживают сцены Дантова ада, благодаря Данте – образы ада, чистилища и рая обретают доступные человеческому восприятию очертания. В творческом акте лирического героя стихотворения принимает художественные формы вся жизнь современного города и его обитателей. В конце стихотворения стоит многоточие, несущее смысловую нагрузку: ряд упомянутых лиц можно продолжить.

Соседство священного текста (заповедей) и рояля, звучащей импровизации и хорала, шестла леса и мессы – всё это говорит о ценностном сближении религиозного чувства и творчества. Религиозное ощущение человека – это исходное представление о неслучайности, взаимосвязанности всего окружающего, не-одиночества, со-причастности человека. Весь Мир этого стихотворения «настроен» на такую причастность, отсюда обилие религиозных образов и «оживающий» мифологический пласт – легенды, валькирии, дантовский ад. Раскат импровизаций здесь переключается с раскатами грома во время грозы. Читатель погружается в музыкальный поток ливня, стука колес, возникает картина ночного пожара в городе и грохот бочек с водой, которые спешно везут пожарные (звуки людской жизни), нарушающие естественную ночную тишину (природного мира). Угрожающие вспышки света распространяющегося огня и вспышки молний – всё это оказывается в сознании композитора «переводимо» с визуального языка на музыкальный: темные краски ассоциируются с «густыми» низкими звуками, а вспышки – с резкими (*marcato*), отрывистыми (*staccato*) музыкальными штрихами.

Звуковые образы в произведении делятся на два основных типа – гармоничные (музыкальные) и шумовые (повседневные: свист, шум, гам). Они имеют несколько способов репрезентации: 1) звуковые образы, к которым отсылают указанные *инструменты* (колокол, рояль): гудение колокола, струн рояля; 2) звуковые образы, к которым отсылают визуальные *предметы*: скрип лестницы под ногами силачей, шум моря, шум города, образ резко смолкающих звуков поверхности при погружении под воду – своего рода звукоизоляция; 3) те, которые *возникают в ассоциативном поле* реципиента при упоминании Шопена, Вагнера, Чайковского. Адский грохот и треск – еще один звукообраз, он *возникает в воспоминании* читателя как 4) место из симфонической поэмы П. И. Чайковского «Франческа да Римини». Еще одна отсылка к слуховому опыту читателя – обращение ко второй опере из вагнеровского цикла «Кольцо нибелунга» – «Валькирия». Связь с явлением природной грозы, непосредственная близость грозы любому жителю городских квартир вновь свидетельствует о связи жизни и искусства. Как наверху, так и внизу – взаимная репрезентация искусства и жизни: в звуках грозы – полет валькирий, в полете валькирий – звуки грозы.

Последние три строфы говорят не только о прошлом, но и о связи времен. В произведении между ними нет жесткой границы: происходящее здесь и сейчас подобно тому, что уже случилось. Искусство объединяет, сближает людей сквозь время и пространство. Об этом точнее всего говорит Л. Ю. Фуксон в монографии о многовековом освоении художественной литературой «слёзного» аспекта мира: «Искусство вообще объединяет людей, освобождает их от прозаической разобщенности, возвращает отдельного человека к его родовой нераздельной сущности» [Фуксон, 2022, с. 3]. В стихотворении Б. Л. Пастернака об объединяющей силе искусства красноречиво свидетельствует потрясенный *до слёз* консерваторский зал. Но любые ценностные смыслы, священные смыслы, само искусство без действующего субъекта, без того, кто тащит рояль, того, кто из хаоса шумов создаст произведение, – невоплотимы. Это подтверждается еще одним художественным образом – *чёрной ночи и чёрной вытплки юпитра* (на ней из сна, из тьмы на свет воплощаются в жизнь идеи). Былой наивности противостоит открывшийся автору (Шопену) смысл, который важно записать, не упустить (отсюда ночью, при свечах, как бы «не ко времени» явившаяся надобность записать мелодию).

По мысли М. М. Бахтина, смыслы полнее раскрываются и обновляются в отдельных контекстах «большого времени»: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее) <...> у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [Бахтин, 1986, с. 393]. Тема несвоевременности звучит в последних строфах «Музыки» Б. Пастернака, но не как печальная ситуация несостоявшегося понимания, а как мысль, адресованная будущему, которая обязательно еще прозвучит.

Истолкование стихотворения позволяет выявить специфику субъектной организации, многозначность и двойственную взаимоосвещенность художественных образов. Способ изображения создает дистанцию между лирическим героем и изображающим «голосом», представляя его то в будничном, то в таинственном свете. Именно поэтому все движения снизу вверх и сверху вниз в этом произведении ценностно значимы. Лирическому герою-композитору (благодаря возвышенному пространственно и метафорически положению) открывается возможность уловить единство в многообразии форм жизни.

Многозначность инструмента, раскрытая в способе его изображения, соединяет сакральный и профанный миры. Сближение образов тяжелого и легкого, громоздкого и воздушного раскрывает тему искусства. Изменение факта ветхозаветной истории, внесенное автором стихотворения, можно считать ключом к прочтению и осознанию роли человека-творца, чье творчество не состоит в конфликте с жизнью, а является ее органичным продолжением и выражением. Властный пластический жест героя – тема власти искусства. Одновременно смешная и серьезная перспектива изображения «жильца» и творца – свидетельство полноты данного образа мира. Импровизация конкретизирует тему творчества, осуществляя перевод между разными «языками» – слуховым и визуальным, устанавливает соединительный, а не противительный союз между языком искусства и моментами жизни.

Тема немомого и говорящего (рояля, колокола, скрижали) подразумевает символический смысл, который отражает ценность усилий дающего им голос человека – композитора, поэта, пророка, художника в широком смысле слова. Подводные образы, которые развиваются в метафору подсознания и памяти, говорят не только о прошлом, но и о преемственной связи поколений.

### Список литературы

- Аверина М. А.** Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: Материалы XXVI Междунар. заочной науч.-практ. конф.. Новосибирск: СибАК, 2013. С. 31–35.
- Альфонсов В. Н.** Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. 368 с.
- Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- Гервер Л. Л.** Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Indrik, 2001. 247 с.
- Егорова М. А.** Музыкальные реминисценции в художественном творчестве Бориса Пастернака // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 3. С. 47–53.
- Жолковский А. К.** Чудесные вольности в «Музыке» Бориса Пастернака // Новый Мир. 2016. № 3. С. 186–197.
- Мегирьянц Т. А.** Музыка как миромоделирующее начало в творчестве Б. Пастернака // Литературная классика XX века: актуальные подходы: Монография. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2018. С. 191–198.
- Фуксон Л. Ю.** Уменьшительно-ласкательный образ мира. [Б. м.]: Издательские решения, 2022. 142 с.
- Хайдеггер М.** Время и бытие. М.: Республика, 1993. 447 с.

**Хаменок В. И.** Музыка и звучащий мир Б. Л. Пастернака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5–1 (71). С. 38–41.

#### Список источников

**Пастернак Б. Л.** Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 528 с.

**Пушкин А. С.** Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 3: Стихотворения. 1827–1836. 495 с.

#### References

**Averina M. A.** Muzykal'nost' kak sposob poeticheskogo myshleniya Borisa Pasternaka [Musicality as a Mode of Boris Pasternak's Poetic Thinking]. In: V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii [In the World of Science and Art: Issues of Philology, Art History and Cultural Studies]. Proceedings of XXVI International Correspondence Scientific and Practical Conference. Novosibirsk, SibAK Publ., 2013, 135 p. (in Russ.)

**Alfonsov V. N.** Poeziya Borisa Pasternaka [The Poetry of Boris Pasternak]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1990, 368 p. (in Russ.)

**Bakhtin M. M.** Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 445 p. (in Russ.)

**Fukson L. Yu.** Umen'shitel'no-laskatel'nyi obraz mira [The Diminutive-Affectionate Image of the World]. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2022, 142 p. (in Russ.)

**Gerver L. L.** Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (pervye desyatiletiya XX veka) [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets (The First Decades of the 20<sup>th</sup> Century)]. Moscow, Indrik Publ., 2001, 247 p. (in Russ.)

**Heidegger M.** Vremya i bytie [Time and Being]. Moscow, Respublika Publ., 1993, 447 p. (in Russ.)

**Hamenok V. I.** Muzyka i zvuchashchii mir B. L. Pasternaka [Music and the Sounding World of B. L. Pasternak]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice], 2017, no. 5–1 (71), pp. 38–41. (in Russ.)

**Egorova M. A.** Muzykal'nye reministsentsii v khudozhestvennom tvorchestve Borisa Pasternaka [Musical Reminiscences in the Artistic Creativity of Boris Pasternak]. *Vestnik Magnitogorskoi konservatorii* [Bulletin of The Magnitogorsk Conservatory], 2017, no. 3, pp. 47–53. (in Russ.)

**Megiriyants T. A.** Muzyka kak miromodeliruyushchee nachalo v tvorchestve B. Pasternaka [Music as a World-Modeling Principle in Boris Pasternak's Creative Work]. In: Literaturnaya klassika XX veka: aktual'nye podkhody [Literary Classics of the 20<sup>th</sup> Century: Current Approaches]. Monograph. Voronezh, Voronezh State Uni. Press, 2018, pp. 191–198. (in Russ.)

**Zholkovsky A. K.** Chudesnye vol'nosti v "Muzyke" Borisa Pasternaka [Wonderful Liberties in Boris Pasternak's "Music"]. *Novyy mir* [New World], 2016, no. 3, pp. 186–197. (in Russ.)

#### List of Sources

**Pasternak B. L.** Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]. In 11 vols. Moscow, WORD/SLOVO Publ., 2004, vol. 2, 528 p. (in Russ.)

**Pushkin A. S.** Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]. In 10 vols. Leningrad, Nauka, 1977, vol. 3, 495 p. (in Russ.)

**Информация об авторе**

**Анастасия Александровна Аксёнова**, кандидат филологических наук  
RSCI Author ID 699864  
SPIN 7548-7218

**Information about the Author**

**Anastasia A. Aksionova**, Candidate of Sciences (Philology)  
RSCI Author ID 699864  
SPIN 7548-7218

*Статья поступила в редакцию 15.06.2024;  
одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 05.04.2025  
The article was submitted on 15.06.2024;  
approved after reviewing on 21.03.2025; accepted for publication on 05.04.2025*