



С.Н. Бройтман ПОЭТИКА КНИГИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»

**С.Н. Бройтман**

**ПОЭТИКА КНИГИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА**

**«СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»**

М. 2006





УДК 821  
ББК 81.2-05  
Б 88

Редактор *Л.Н. Павлова*

**Бройтман С.Н.**

Б 88 Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 608 с.

ISBN 5-89826-255-5

Настоящее издание — последняя работа Самсона Наумовича Бройтмана, известного исследователя русской поэзии, много лет изучавшего творчество Бориса Пастернака. Автор посвятил ее книге стихов известного поэта «Сестра моя — жизнь».

В первой части, «Поэтика книги стихов», ученый рассматривает книгу как целое, исследует историю ее создания и публикаций, научную литературу, посвященную этому сборнику. Во второй части труда, «Поэтика стихотворений», подробно разбираются все стихотворения книги.

ББК 81.2-05

*На переплете:* Л.О. Пастернак.  
Портрет Бориса Пастернака, 1916 г.

ISBN 5-89826-255-5

© Бройтман М.С., 2007  
© Ваншенкина Г.К., оформление, 2007  
© Прогресс-Традиция, 2007

## ВВЕДЕНИЕ

### ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ «СЕСТРЫ МОЕЙ – ЖИЗНИ» В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Наша работа посвящена поэтике только одной, хотя, может быть, самой представительной книги зрелого Пастернака (если ранними считать опыты 1909–1912 годов, «Близнеца в тучах» /1914/ и «Поверх барьеров» /1917/, а «поздним» – творчеством 40–50-х годов). Ввиду локальности избранного материала, мы не претендуем на то, чтобы осветить своеобразие всей лирики поэта или ее какого-то этапа. Нас интересует поэтика именно «Сестры моей – жизни», но, думаем, что понимание ее будет иметь более широкое значение, чем описание только одной книги. Начнем с анализа того, что уже сделано, различая, как интерпретированы в научной литературе о поэтике Пастернака разные аспекты его художественного мира.

Мы будем исходить из концептуально осознанного М.М. Бахтиным факта *событийности* эстетического объекта, архитектоника которого определяется отношениями субъектов – автора, героя и слушателя-читателя (15\*). Именно из структуры этих отношений вырастают другие архитектурные и реализующие их композиционные формы. Поэтому естественно начать критический обзор литературы по поэтике Пастернака с изучения субъектной сферы.

#### 1. Субъектная архитектоника

О своеобразии субъектной архитектоники пастернаковской лирики почти одновременно заговорили в 30-е годы И.И. Иоффе и Р.О. Якобсон. От них и идут две линии понимания проблемы.

##### 1

По формулировке Иоффе, Пастернак дает как бы «конкретную множественность психики», что и породило главную особенность словесно-образного строя его лирики: *соположение нескольких пересекающихся семантических линий* (123, с. 469–470). Ученый, к сожалению, не развернул свою гипотезу, не откликнулись на нее в полной мере и те, кто позже писал о Пастернаке.

Тем не менее многие исследователи видели, что «я» героя и «ты» героини у Пастернака *не моносубъектны* или, по крайней мере, имеют особый статус. Так, очевидно, что героиня книги – и женщина, и «жизнь», и «природа», и душа одновременно. Не столь явно, но, несомненно, таким же единомножественным предстает лирическое «я», хотя по-настоящему это писавшими о «Сестре моей – жизни» не осознано. Однако замечено, что первое лицо в книге «отодвигается на задний план» (351,

---

\*Цифры в скобках соответствуют номеру в списке литературы, помещенному в конце наст. изд.

с. 329) и что у Пастернака «в отличие от Блока, Цветаевой, Маяковского, Есенина, лирическая партия сравнительно редко ведется <...> от первого лица» (267, с. 19). Пастернак «мало рассказывает о себе и от себя, старательно убирает свое “я”. При чтении его стихов подчас возникает иллюзия, что автора нет и в помине, что он отсутствует даже как рассказчик, как свидетель, видевший все, что здесь изображено. Природа объясняется от собственного имени» —

Они /облака/ замечают: с воды похудели  
Заборы заметно, кресты — слегка\*.

Не поэт замечает, а «облака замечают», также, как в другом месте — не поэт вспоминает о детстве, а «снег припоминает мельком, мельком: / спатки называлось...». В одном из поздних стихотворений «Заморозки» мы тоже сталкиваемся с таким несколько необычным изображением, в котором пейзаж и зритель словно поменялись ролями и сама картина разглядывает стоящего перед ней человека (267, с. 20). Приведем строки, на которые ссылается А.Д. Синявский:

Холодным утром солнце в дымке  
Стоит столбом огня в дыму.  
Я тоже, как на скверном снимке,  
Совсем не отличим ему.  
Пока оно из мглы не выйдет,  
Блеснув за прудом на лугу,  
Меня деревья плохо видят  
На отдаленном берегу.

Ср.: «Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про меня!» («Душная ночь»).

Такого рода художественные структуры были интерпретированы как преодоление поэтом «эгоцентрической точки зрения», свойственной, например, Блоку (134, с. 48) и как введение в лирику «принципа относительности» (134, с. 45). Другой исследователь говорит о «надсубъективности» лирической эмоции Пастернака, возводя ее генезис к поэзии А. Фета и И. Анненского. Он ссылается на пересказ в «Людах и положениях» ранних тезисов «Символизм и бессмертие» (в которых поэт утверждал, что субъективность «не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное») и иллюстрирует его «Определением творчества», где «главный герой — таинственная сила, некое *оно*», «не выраженное индивидуальным лицом» (186, с. 409). Эту особенность пастернаковской интенции автор связывает с возрождением у поэта пушкинской гармонии между человеком и миром (187, с. 388–389).

В ином ракурсе — «коммуникативном» — видит соотношение «я» и «мира» у Пастернака Е. Фарино: «В случае Пастернака существенно как раз удвоение воспринимающего субъекта, коммуникация с мировым текстом протекает не непосредственно “мир-я”, а “мир-мир”, где “мир-адресат”, естественно, может считаться двойником “я”. Дело, однако, в том, что, удваивая адресата, пастернаковский «я» становится не на позицию воспринимающего *текст*, а на позицию воспринимающего проте-

---

\*Здесь и далее стихи Б. Пастернака цитируются по: Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы в 2 т. Л.: Советский писатель, 1990.

кающую в мире *коммуникативную ситуацию*. Не текст, а *акт коммуникации* является мироопределяющей единицей пастернаковской поэтики. Выключенный из мира, пастернаковский “я” становится свидетелем происходящего в мире. Включенный же в мир — объектом коммуникации (ср. в “Душной ночи”: “У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про меня!”) или же ее участником, но тогда ему дан не весь мир (не весь текст), а некая его субъектная часть, а сам он превращается в однородный с окружением элемент мира» (300, с. 45).

Еще раньше внимание исследователей привлекла эллиптичность речи Пастернака, в частности характерные пропуски местоимений. Обычно в таких случаях, как замечает Ю.И. Левин, «мы имеем дело с действием, субъект или объект которого не назван или назван неясно. Этой особенности текста соответствует такое моделирование мира, в котором первенство отдается действию, движению — при сравнительно второстепенной роли самого движущегося объекта» (141, с. 211). Другому аспекту характерного для Пастернака эллипсиса местоимений посвящена специальная статья Вяч. Вс. Иванова. В ней на материале почти половины стихотворений «Сестры моей — жизни» показано, что у поэта глагол и личные его формы как бы стремятся не иметь выраженного субъекта. Не названное прямо лицо в таких случаях, как правило, домысливается из заглавия стихотворения (108, с. 167). Притом «совершенно не важно, какие (в этом стихотворении многочисленные) (речь идет о «Звезды летом». — С.Б.) предметы (которые формально могли бы претендовать на роль субъекта при личных глагольных формах “без хозяина”) названы непосредственно перед данными строфами» (108, с. 172) (ср. наблюдение Иоффе над тем, что слова у Пастернака стоят не там, где они с учетом ближайшего контекста должны были бы стоять).

Вяч. Вс. Иванов фиксирует «зыбкость» границы между этим приемом и другим — «широким использованием бессубъектных, безличных и неопределенно-личных конструкций» (108, с. 176) являющихся отмеченной чертой архаического синтаксиса. А.К. Жолковский же прямо акцентирует «глубинное пастернаковское представление» о «мощной безличной силе, сводящей воедино все отдельные явления видимого мира», говорит о «безличности людей» в его стихах (102, 235) или о сочетании «подвижности и творческой активности четко выраженного “я”» и «безлично-пассивной подверженностью внешним впечатлениям» (102, с. 243). Здесь грамматика Пастернака становится воплощением его жизненно-философской позиции, которая выразилась уже в ранней работе «Символизм и бессмертие» (108, с. 179).

*Во всех отмеченных интерпретациях акцентирован «неэгоцентрический» либо «безличный» статус субъекта у Пастернака и если не диалогическая, то коммуникативная его интенция.*

## 2

Но существует и другое понимание проблемы. Р. Якобсон, одним из первых отметивший «редукцию» лирического субъекта у поэта, считал, что «это лишь иллюзорное пренебрежение “мной” (“я”): вечный лирический герой, несомненно, здесь. Его присутствие стало метонимическим <...>. В пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического “я”» (351, с. 329). Такой подход был развит Й. Ужаревичем, который увидел в пастернаковской постановке субъекта не стремление к преодолению субъективности, а косвенный способ еще большего ее утверждения.

По Ужаревичу, Пастернак совершил в истории лирического мышления коперниканский переворот: у него не «я» рефлексивует над объектами действительности,



«изъясняется» о них и «вращается» вокруг «вещей», как было в поэзии до того, а *сами вещи (объекты) вращаются вокруг “я” и «выражают (проявляют) свое отношение к субъекту»* (397, с. 24). Однако при этом, по мнению ученого, «не отменяется онтологическая оппозиционная связь “я”–действительность, т. е. не отрицается центральная роль лирического “я”, но усложняется система отношений “я” и вещей в направлении их большей опосредованности»: «лирическое “я” превращается в пустой, структурно минимально выраженный центр лирического космоса. Получается своеобразный парадокс: лирическое пространство наполняется объектами, которые одновременно и вытесняют (замещают) и раскрывают (автобиографируют) субъект этого пространства. Лирическое “я” становится «пустым местом», которое, по принципу вакуума, притягивает к себе пастернаковский центрифугально устроенный мир. Парадоксальность состоит в том, что объективность данной лирики в поэтическо-логическом смысле является на самом деле автобиографичной и субъектной» (397, с. 24). В последнем — отличие поэта от Мандельштама, у которого «частная жизнь» в стихах почти отсутствует (397, с. 24), и Маяковского, чье лирическое «я» «представляет собой “прямой объект” его творчества» (397, с. 26).

Ужаревич рассматривает несколько вариантов такой постановки субъекта в лирике Пастернака. Первый вариант представлен, например, в стихотворении «Весна, я с улицы, где тополь удивлен» (1918, «Темы и вариации»). Здесь «я» прямо говорит не о себе, а об «улице», но улица дается в кругозоре и локальной семантике «выписавшегося из больницы». Возвращаясь назад (или совершив постперцепцию — ход, отмеченный уже исследователями поэзии А. Ахматовой. — С. Б.), «мы обнаруживаем, что “выписавшийся из больницы” это и есть Я» (397, с. 27).

Для оценки этого варианта следует учесть: перед нами очень распространенный в русской поэзии XIX—XX веков тип высказывания, при котором субъект речи, выступая как «я», одновременно смотрит на себя со стороны, как на «другого» — в данном случае как на третье лицо — на «него», «выписавшегося из больницы» (47, с. 24). Своеобразие Пастернака на фоне поэтической традиции не в том, что он, якобы, превращает «я» в «пустой центр компановки, к которому обращены предметы (вещи, явления, движения) внешнего мира» (397, с. 26), а в том, что «*другой*» здесь перестает быть откровенной ипостасью «я» и *наделяется такой степенью «инаковости», что уже не может быть однозначно опознан именно как «я»: это почти буквально другой, переживший «второе рождение» и нераздельный, но и неслиянный и с прежним «я», и с миром.* Это хорошо почувствовала М. Цветаева: «Удивлен — пугается — боится?.. Кто... больной выходит из больницы? Сам поэт <...>? Нет, тополь, дом, даль — и, в них и через них, Пастернак. Тополь, удивляющийся внезапно возникшей дали, дома, словно пугающиеся крутизны и падающие, лишённые своих снежных подпорок. А узелок с бельем — у больного, выписавшегося из больницы? Нет, сам воздух, чистый, вымытый, залитый весенней синью. (И — картина больничных халатов на веревке над лужей, развевающихся, плещущихся.) А все вместе — образ спотыкающегося от немощи и счастья — “я”» (326, с. 415).

Второй рассмотренный Ужаревичем вариант: «лирическое “я” выступает как предмет наблюдений или обсуждений окружающих его природных, атмосферных, архитектурных персонифицированных явлений» (397, с. 27). Если А. Синявский, И. Ковтунова, В. Мусатов истолковывали эту особенность поэтики Пастернака как отказ от эгоцентрической точки зрения, надсубъективность и выражение принципа «относительности», то Ужаревич видит здесь проявление «анонимности», «маскировочности», проистекающих якобы «из глубинной тяги лирического субъекта к домашности и за-

щищенности (“квартира”, “дом”, “комната” – важнейшие топосы пастернаковской поэтики). Отсюда своеобразное внутреннее противоречие пастернаковского лирического “я”, проявляющееся в сочетании *темы подозрения* (ср. мотивы подслушивания, опасения, подслеживания, страха, противостояния действительности) и, с другой стороны, *темы интимного отношения к действительности*» (397, с. 28).

В более поздней работе, говоря о сокрытии у Пастернака авторского «я», Ужаревич именует его «камуфляжем» и ищет его объяснение в таких «пастернаковских чертах, как *застенчивость, косноязычие, женственность, конфузливость*» (398, с. 294). Но «самая глубокая причина скрытия “я” и замены ее неопределенным (в принципе бесконечным) множеством объектов окружающего мира может у Пастернака быть истолкована как способ избегания смерти, или – по-другому – как поиск бессмертия» (398, с. 24). При этом ученый так интерпретирует пастернаковский путь к обретению бессмертия: «Установка на окутывание себя вне-лежащими объектами (! – С.Б.) дает субъекту возможность скрыться и “защититься” от конечности и уязвимости собственного бытия. С другой стороны, окружающая среда – неисчерпаемый источник жизненной и творческой энергии. Судя по всему, здесь можно говорить о своеобразной экзистенциальной хитрости Пастернака. Эта хитрость состоит в том, что Пастернак, пользуясь предельным самоотрицанием и бесконечным превращением Другого в себя, тем самым создает защитительный и одновременно оснащающий слой между собой и Другим» (398, с. 294).

Здесь поэту приписана глубоко чуждая ему экзистенциальная установка. Согласно ей, само собой разумеется, что за «другим» (у Пастернака это в пределе – женщина) можно спрятаться от смерти. Но для Пастернака это невозможно ни по моральным, ни по метафизическим и эстетическим причинам, ибо бессмертен-то как раз «я», а «другой» – есть «имеющий умереть» (М.М. Бахтин), поэтому только его, а не себя, можно любить и жалеть, а ради него нужно «сойти на нет».

И в других своих утверждениях исследователь подтягивает Пастернака к своему априорному представлению о природе лирики и об имеющем якобы место парадоксе лирического «я». Согласно его гипотезе, «кроме лирического “я” и действительности, которые целиком заполняют структурно-явленный план лирического стихотворения, есть в стихотворении и сверхструктурная реальность. Ее можно обозначить как “художественную точку зрения” (Ю. Лотман) или как точку зрения текста (семантического целого)» (397, с. 31–32). Ужаревич называет эту инстанцию «лирическим Сверх-Я», которое отчетливо в повествовательных жанрах, а в лирике, якобы, «структурно затуманено (незаметно) из-за доминирующей роли лирического “я”». Примером такой точки зрения Сверх-Я является для ученого финал «Душной ночи»: если в начале стихотворения семантическая перспектива шла от «я» к окружающим предметам, то в стихах: «Еще я с улицы за речью / Кустов и ставней не замечен», вдруг появляется перспектива от «сада» через «кусты» и «ставни» к “я” (397, с. 33).

Почему, однако, перспектива от сада, или *обратная перспектива* (о ее значении нам еще предстоит говорить) является точкой зрения текста как некоего «Сверх-Я», а не одной из точек зрения внутри самого произведения? Предпочтенное ученым понимание проблемы и употребляемое им понятие «Сверх-Я» исходит из презумпции монологичности текста Пастернака (и лирического текста вообще). В соответствии с установкой такого рода Ужаревич принципиально понимает субъектную архитектуру лирического произведения не как отношение субъекта к субъекту, а как «субъект-объект отношения» (397, с. 29), с этого собственно и начинается его статья: «Мир лирического стихотворения в его семантическом аспекте можно понимать как

своеобразное отношение субъекта и объекта, т. е. Я и действительности (Не-Я)» (397, с. 23). Таким образом, исследователь получает на выходе лишь то, что постулировал вначале, а отнюдь не действительную картину субъектной архитектоники в поэзии Пастернака<sup>2</sup>.

### 3

Возможность более адекватного взгляда на предмет возникла после того, как была осознана феноменологическая составляющая эстетики Пастернака<sup>3</sup>. Для прояснения этого вопроса много дало осуществленное Анной Хан сопоставление текстов Г. Шпета с ранними работами поэта – его студенческой статьей «О предмете и методе психологии» (1911), тезисами «Символизм и бессмертие» (1913), «Черный бокал» (1916) и др.

Открытые исследовательницей переключки действительно говорят о близости подходов к проблеме сознания и «я». Но вот что особенно замечательно: в иных случаях поэт как бы опережает философа, и некоторые формулировки Шпета выглядят как цитаты из более ранних работ Пастернака: «Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в *субъективности* мы научаемся видеть *не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству*» (235, с. 255). Ср. позже у Шпета: «Если и есть какая-то непосредственная данность “я”, то она – иного рода, чем та, которая констатируется субъективистами, признающими, что всякое сознание есть сознание, *принадлежащее только “я”*» (335, с. 37) (курсив наш. – С.Б.).

Эти схождения могут объясняться прямым знакомством Пастернака с еще не успевшими попасть в печать высказываниями Шпета-лектора, но, возможно, перед нами – артефакт самого по себе феноменологического подхода. Примерно в это же время М. Пруст, как показывает М.К. Мамардашвили, предлагает близкую формулировку: повествователь в «Поисках утраченного времени» «понял, что сознание, сцепленное с конструкцией “я”, “яйной” конструкцией – есть препятствие <...> и возникает проблема расцепить его. С чем? С самым дорогим нашим объектом в мире – со своим собственным “я” как субъектом этого сознания» (173, с. 347–348).

Если психологи (Фрейд и Юнг) открыли «множественность» субъектов в человеке путем проникновения в его *под- и сверхсознание*, то феноменологи сделали это, углубившись в структуру самого *сознания*. Уже ранний Пастернак исходит из феноменологической дефиниции собственно *сознания*, его *содержания* и интенционального акта «*сознанности*» как отношения между ними (218, с. 98), понимая *субъективность* как «категориальный признак качества» (235, с. 255). Качество, о котором здесь идет речь, – качество именно «содержания сознания, т. е. <...> качество создаваемого и качество акта сознанности» (363, с. 38).

Но раз субъективность – это качество содержания сознания, то мы должны отличать ее от «я». Традиционное же (дофеноменологическое) словоупотребление привело, по Пастернаку, к смешению и «опасной одноименности» этих двух разных феноменов, причем именно субъективность «заимствовала свое местоименное обозначение у субъекта чувствования и хотения, а не наоборот» (218, 100). И здесь вновь показательная параллель с Прустом, который порывает с навязываемым нам языком представлением «об одном, пребывающем во времени “я”», и делает «я» – «множественным или многократно расположенным» (173, с. 256). Развивая эти положения, современный философ говорит об употреблении понятия «я» в двух смыслах, и даже – о двух категориях «я». Первое – «безразмерное» или «неопределенное» «я», «апейрон» (Пастернак употребляет это слово в своих записях студенческих лет. – С.Б.) – «некоторая ну-

левая субъективность, не имеющая качеств и свойств» (173, с. 351), «хранитель определенного рода материала сознания». Второе — «все другие множественные “я”. Все определенные “я” не могут быть одним, их много» (173, с. 356).

Как художник XX века, Пастернак, подобно Прусту, осознанно имеет дело не только со вторым, но и с первым «я», у которого «нет начала», — ведь «сознательная жизнь так устроена, что ее нельзя начать. Если она есть, то она уже была». Более того: «В сознательной жизни что-то живет, во что мы включаемся, и сами не можем быть началом. <...> Сам акт выбора нами самих себя и является, возможно, проявлением действия этого «что-то, а не нашим действием» (173, с. 343).

Такое «я», или точнее, такая «субъективность» не отождествляется Пастернаком не только с эмпирическим субъектом как индивидуальным носителем сознания», но и с родовым субъектом, «полученным из этого эмпирического субъекта путем логического обобщения» (363, с. 37). Поэтому интерпретация «субъективности» у Пастернака как «родового» или «надсубъективного» начала (см. подход В.В. Мусатова) — некорректна («дофеноменологична»). Также недостаточно просто видеть эту субъективность как «безличную» (102, с. 235). Вернее понимать ее в духе Платона и Гуссерля — как эйдос, который связан с индивидуальным «я» актов сознания («неуловимой сознательностью в ее конкретной форме») (218, с. 99), но связан не абстрагирующей дедукцией, не причинно-следственными и вообще *не логическими*, а *субъектными* отношениями изначальной сопричастности и общения, на языке Гуссерля — *интерсубъективности* (363, с. 41)<sup>4</sup>, а на языке русской религиозной философии рубежа веков — *софийности*.

#### 4

Мы подошли к не менее важной для Пастернака, чем европейская, традиции, которая помогла ему дать, по формулировке исследователя, «конкретную множественность» не просто «психики», а *субъектов* сознания.

Дело в том, что именно софийная философия, опираясь на учение о триипостасности Бога, поняла универсум как особого рода *единомножественную субъектную целостность*. Для основателя русской софиологии Бог представлял как «тройной субъект (курсив наш. — С.Б.) в Боге» (278, с. 325). Личностно трактовались и ипостаси, не только первая и вторая, что общеизвестно, но и третья: Святой Дух в таком свете — «не отвлеченно идеальное бытие», не сочетание логических принципов, а «конкретно идеальное живое существо высшего типа» (155, с. 402)<sup>5</sup>.

В этой системе взглядов София, хотя она не входила в число личностей-ипостасей Троицы, *конкретно* (по другим определениям — «жизненно», «реально», «фактически», «телесно») завершала целостность единомножественной творящей личности и одновременно мира. По В. Соловьеву, она «не есть только бездейственный образ в уме Божиим, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий» (279, с. 534)<sup>6</sup>. Помимо ее «личности» и нераздельности с «жизнью», София в интересующей нас традиции — творческое начало Бога, «художница» при нем (Книга притч Соломоновых, VIII, 30), «сама абсолютная объективность, единая субстанция сей Божественной Троицы» (278, с. 326). См. свидетельства других софиологов, согласно которым София, не будучи ипостасью, является посредницей между творцом и сотворенным: Она — «Великий Корень целокупной твари, которым тварь уходит во внутри-Троичную жизнь» (310, с. 206). Поэтому «единая в Боге она множественна в твари и тут воспринимается в своих конкретных явлениях как *идеальная личность человека, как Ангел Хранитель его*» (310, с. 207). Как пря-

мая цитата из этого места выглядит фраза из «Доктора Живаго»: «Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого, и потом навсегда слухит ему и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем» (208, с. 260).

Пастернак сходится с софиологией (и в «Сестре моей – жизни», и в позднем «Докторе Живаго») в понимании «конкретной множественности» («соборности») субъектов как исходной заданности нашей духовной жизни. Речь идет не просто о первичности реальной формы существования человека – «я-другой» по отношению к абстракции «я» (М.М. Бахтин). София, как и сестра-жизнь и любимая у Пастернака, по своей природе межличностна («соборна», «интерсубъектна») и является не только вовне, но и внутри «я» чем-то большим, чем оно само. Поэтому, заметим мы, забегаая вперед, в ней заключены и с ней связаны своеобразно понимаемые историчность и социальность, позволяющие софиологии создать свою социальную философию и философию истории, а поэту взять к заголовку «Сестра моя – жизнь» «летописный» подзаголовок «Лето 1917 года», то есть увидеть самые интимно-личностные (любовные) отношений «я» и «другого» в органическом единстве с социально-исторической ситуацией своего времени.

В литературе уже высказывались суждения, намекающие на то, что мы называем субъектным аспектом софийного начала у Пастернака, причем в угадывании его поэты, как часто бывает, оказались проникательнее ученых. Отзываясь на «Сестру мою – жизнь» статьей «Световой ливень», М. Цветаева дала ей подзаголовок «Поэзия вечной мужественности», отсылающий к важному месту известной работы Н.В. Недоброво «Анна Ахматова»: «Как много за всю нашу мужскую культуру любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины <...>. Искусством до чрезвычайности разработана поэтика мужского стремления и женских очарований, и, напротив, поэтика женских волнений и мужских обаяний почти не налажена <...>. Оттого типы мужественности едва намечены и очень далеки от кристаллизованности, полученной типами женственности». Особую ценность поэзии Ахматовой автор видит в том, что она первая начала разрабатывать «поэтику», которая поможет в будущем «создать идеал вечному мужественности и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ» (187а, с. 60–61). Контекст статьи Недоброво показывает, что М. Цветаева, называя стихи Пастернака «поэзией вечной мужественности», парадоксально подчеркивает их софийную, женственную (как и у Ахматовой) интенцию.

Эта интенция становится предметом специального анализа в статье Вяч. Вс. Иванова «О теме женщины у Пастернака» (110) и в нашей статье «О первообразе в “Докторе Живаго”» (45)<sup>7</sup>. Нам еще предстоит анализ субъектной структуры стихотворений «Сестры моей – жизни» в свете начавшей проясняться интенции поэта и архитектоники его лирического «я». Теперь же мы можем обратиться к порождению субъектной сферы – к словесному образу Пастернака как он интерпретировался в научной литературе.

## II. Структура словесного образа

### 1

В год выхода «Сестры моей – жизни» (и опираясь более всего на нее) В. Брюсов сформулировал одну из главных, с его точки зрения, особенностей поэта: «История и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь – *все на равных правах*

*входит в стихи* Пастернака, *располагаясь*, по особенному свойству его мироощущения, *как бы на одной плоскости*» (52, с. 595) (курсив наш. — С.Б.).

Это наблюдение профессионала (который стремился угадать, по какому пути пойдет послереволюционная поэзия, а в Пастернаке видел одну из самых многообещающих возможностей). Будучи содержательно не развернутым, оно «технологично», «методологично» и обладает большой моделирующей энергией. Под формулу Брюсова подпадают не только макроструктуры пастернаковского целого, но и более легкие для восприятия и потому больше убеждающие читателя микроструктуры его образов, хотя бы хрестоматийные строки: «Перенестись туда, где ливень, / Еще шумней чернил и слез» («Февраль. Достать чернил и плакать!»); «На тротуарах истолку / С стеклом и солнцем пополам» («Про эти стихи»). Ведь здесь действительно все на равных правах входит в поэзию, а главное — *ливень, чернила и слезы*, а в другом случае *стихи, стекло и солнце* — буквально располагаются на одной плоскости.

Писавшие о Пастернаке после Брюсова неоднократно (и независимо от учета или игнорирования брюсовской точки зрения) говорили о том же самом или близком, хотя содержательно эксплицировали разные смысловые возможности, заложенные в методе поэта.

Ю.Н. Тынянов отмеченное Брюсовым *рядоположение* интерпретировал как *метапоэтический* (если использовать современный термин) *принцип* — стремление поэта «перепутать братски» слова и вещи (295, с. 182). У Пастернака, по Тынянову, «слово смешалось с ливнем <...>»; стих переплелся с окружающим ландшафтом, переплелся в смешанных между собою звуками образах» — «в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом» (295, с. 183).

Еще более развернуто принцип своеобразного рядоположения осмыслен в начале 30-х годов в одной из лучших до сих пор работ о поэтике Пастернака — в главе из книги И.И. Иоффе «Синтетическая история искусств». Поэт, по Иоффе, не просто располагает разные образы в одной плоскости, он добивается большего — особого рода полифонического эффекта. Проводя «несколько линий, данных вперемежку», поэт создает «систему пересекающихся образов». При этом он «редко ведет две темы простой параллелью» —

Сейчас там ночь (за душный твой затылок),  
И спать легли (под царства плеч твоих),  
И тушат свет (я б утром погасил их,  
Крыльцо б коснулось сонной ветвью их).

«Обычно он применяет узловые слова, позволяющие поворачивать и переключать темы» (123, с. 471). Поэтому его образы становятся функциями, «каждая с большим полем напряжения, непрерывно переключающиеся в новые смысловые системы и поэтому ведущие несколько линий одновременно» (123, с. 469).

При таком строении темы «мир замкнутых смыслов перестал существовать; смыслы перекрывают друг друга; текут одновременно и рядом, нет замкнутых углов сознания и нет замкнутой лексики» (123, с. 470). Соответственно, стихи Пастернака имеют не только строчное, горизонтальное чтение, но и вертикальное (123, с. 470). Возникает не просто рядоположение образов, а такая архаическая форма их связи, которую в исторической поэтике называют синкретизмом. Исследователь приводит показательные примеры такого синкретизма — строки, в которых поэтически осознано нерасчленимыми становятся пес и сторож:

И брешет пес и бьет в луну  
Цепной кудлатой колотушкой.

(Ср. место из первой главы «Серебряного голубя» /1909/ А. Белого, где те же «герои» поставлены в один ряд, но еще не смешаны: «...вдали гамкает пес да заливается стучушка».) В движении образов у Пастернака, по Иоффе, «нет рационалистической обособленности явлений», «его метафоры пренебрегают дуализмом пространства и времени и рассечением мира на различные планы восприятия — слух, зрение, обоняние»; «образы — невыделимые элементы целой темы. Сами по себе они мало понятны» (123, с. 468).

Еще один аспект, прочитываемый Иоффе в поэтическом принципе Пастернака, перекликается с наблюдением Тынянова о метапоэтической природе его стихотворений: в них «нет пространственной связи образов и нет последовательности идей» — «образы живут временем и пространством самого стиха в напряженной психической системе и каждый стремится на передний план и теснит другой» (123, с. 469). Такой синкретизм художественной и внехудожественной реальности рассказываемого события и события самого рассказывания создает, заметим мы, особого рода метапоэтическую целостность стихотворения Пастернака, обретающего свое автономно-эстетическое и нерасчлененное время, не совпадающее с движением отвлеченной мысли (как в романтизме), но и не движущееся относительно неподвижной темы (как в классицизме) (123, с. 471).

Развитием идеи Иоффе (а в более отдаленной перспективе — и Брюсова) о нескольких одновременно ведущихся семантических линиях представляется положение М.В. Панова о том, что поэтическая система Пастернака (как и Цветаевой) построена «на многолинейном сочетании словесных цепей; синтагматические единства становятся сложными и перебивают друг друга <...>. Слово, преобразованное в синтагме, перекликается с другим словом, преобразованным в другой синтагме, — и так создается цепная соотносительность синтагм» (201, с. 105). Особую ценность это наблюдение приобретает благодаря своей исторической перспективе. Подразумевая, что в слове классической поэзии господствовали синтагматические отношения, ученый говорит о возобладавшем у старших символистов парадигматических связях, затем о возникшем напряжении между этими планами у младших символистов и о реабилитации синтагматических связей у акмеистов. Именно на этом фоне получает свой исторический смысл словесно-образная «полифония» и драматизация лирики, к которой приходят Пастернак и Цветаева (и по-иному А. Ахматова, О. Мандельштам и В. Хлебников): у них устанавливается динамическое равновесие синтагматического и парадигматического смысловых полей, а каждое семантическое поле прорывается, прорезывается другим семантическим полем; смысловые связи напряжены и преодолевают ограниченность и замкнутость каждого (201, с. 106).

Вскоре Ю.М. Лотман заметит, что рядоположение у Пастернака не только «внешнее», но и «внутреннее»: «семантическая структура стиха раннего Пастернака строится на основе принципа соположения разнородных семантических единиц» (158, с. 232). При этом происходит «одновременная активизация двух взаимоналоженных структур, их различия и сходства»:

Дай застыть обломком о тебе.

Этот текст «порождается пересечением двух возможных фразеологических сочетаний: «обломком тебя» (чего?) и «память о тебе» (о ком?)» (158, с. 233). Заметим, что показателен и метапоэтический эффект, возникающий в этих строках благодаря тому, что поэт также накладывает друг на друга и заставляет «пересечься» два поэтических слова – свое и И. Анненского, который здесь скрыто цитируется:

Я на дне, я печальный *обломок*,  
Надо мной зеленеет вода.  
Из тяжелых стеклянных потемок  
Нет путей никому никуда...

*Помню* небо, зигзаги полета,  
Белый мрамор, под ним водоем,  
*Помню* дым от струи водомета,  
Весь изнизанный синим огнем...

Если ж верить, тем шепотам бреда,  
Что томят мой постылый покой,  
*Там тоскует по мне Андромеда*  
С искалеченной белой рукой (курсив наш. – С.Б.). (1906)

Очевидно, что мы все еще в кругу той формулы пастернаковской поэтики, которую наметил В. Брюсов и которая обладает способностью развертывания в определенном направлении, эксплицируя вытекающие из «полифонического» соположения синкретизм и метатекстуальность. О синкретизме Пастернака говорит на своем языке и Лотман.

Принцип соположения разнородных семантических единиц, согласно наблюдению ученого, «уравнивает, то есть с одной стороны, выявляет, а с другой, снимает определенные семантические оппозиции», например, оппозицию «одушевленное-неодушевленное»: «ранние стихи с известной прямолинейностью обнажают одну существенную особенность лирики Пастернака <...>. Само деление на внешний и внутренний мир у Пастернака снято: внешний наделен одушевленностью, внутренний – картинной пейзажностью и предметностью. Граница между «я» и «не-я», сильно маркированная в любой системе субъективизма, в тексте Пастернака демонстративно снята» (158, с. 234). Примерами подобных структур являются для Лотмана ранние стихотворения «Быть полем для себя», «Я найден у истоков щек», «С каждым шагом хватаюсь за голову», «Карий гнедой зрачок /мальчик/ зерна снегу». В последнем примере ученый подчеркивает «слитность внешнего и внутреннего в некий единый портрет-пейзаж» (158, с. 234).

По-своему говорит Лотман и о метапоэтическом начале у Пастернака, фиксируя его на фоне классического и неклассического отношения к слову. В классическом искусстве с его доверием к «языку» языковые связи воспринимались как воплощенная реальность, а языковая система – как соответствующая структуре мира. У символистов, акмеистов и футуристов по-разному произошел отход от этого представления. Отсюда необходимость некоего дополнительного (помимо слова) регулятора для построения текста. У символистов, по Лотману, таким дополнительным регулятором стал *язык отношений* (музыка), у акмеистов – *язык культуры* (уже существующие другие тексты), у футуристов – *язык вещей* (зримый образ мира, живопись).



Для Пастернака же, по Лотману, в слове есть две стороны. Во-первых, «слово — замена некоторой реалии, по отношению к которой оно выступает как чистая дематериализованная условность. Это слово глухо. Оно жлет». Однако, во-вторых, «слово само материально, в графической и звуковой форме — чувственно воспринимаемо. С этой точки зрения, слово ничего не заменяет и ничем не может быть заменено — оно вещь среди вещей». В этом смысле слово может быть «только истинным, поскольку оно принадлежит истинному — эмпирическому миру. «Правильное» соединение слов — это подчинение их не тем законам, которые соединяют языковые единицы в синтагмы, а тем, которые объединяют явления реального мира» (158, с. 232).

При втором подходе — «при взгляде на слова как на вещи» (конечно, особого рода) — звуковая их сторона оказывается «более реальной, осязаемой, более эмпирической, чем значение, относимое к миру “фраз”». Поэтому у Пастернака развертка текста «идет по законам сближения одинаково звучащих слов» (158, 230) (ср. приведенное выше замечание Тынянова о смешении языка и ландшафта в переплетенных между собою звуками образов). Но у поэта повторяемость фонем — «лишь внешне напоминает традиционную поэтическую эвфонию. Она должна вскрыть мнимость разделения текста на фонетические слова, подобно тому, как семантическая структура текста опровергала членение мира в соответствии с лексическим членением языка» (158, с. 231–232).

Мы возвращаемся, таким образом, к намеченному еще до Лотмана представлению о нерасчленимой целостности мира (в том числе и художественного) как к порождающей причине выделенного принципа поэтики Пастернака. Сам же этот принцип уже в работе Иоффе предстал как порожденное «конкретной множественностью психики» — триединство *рядоположения, синкретизма и метатекстуальности*, поскольку сами стихи оказываются одним из соположенных в них рядов.

## 2

Почти одновременно с Иоффе интересующая нас особенность поэтики Пастернака получила иное истолкование. Она была понята как *метонимический* принцип. Такая интерпретация была более простой (вместо трех составляющих — одна всеобъемлющая) и, как все простое, казалась убедительной, тем более что принадлежала очень авторитетному ученому и опиралась, как будто, на автопризнание самого поэта. Впервые эту гипотезу (с тех пор неизменно утверждаемую уже в качестве самоочевидной истины) высказал Р.О. Якобсон (351).

Для большей точности следует сказать, что о принципе «смежности» упомянул уже Ю.Н. Тынянов: «Запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они — только соседи, они близки лишь по смежности» (вторая вещь в образе очень будничная и отвлеченная); и случайность оказывается более сильной связью, чем самая сильная логическая связь» (295, 185). Но так понимаемая «смежность» ближе не к якобсоновскому ее истолкованию как метонимии, а к брюсовскому — как рядоположения. По Тынянову, смежность создает «не тесную», только «соседскую» связь феноменов, а у Якобсона, как мы увидим, она служит их «взаимопроникновению».

Якобсон опирался на высказывание самого поэта, который в статье «Вассерманова реакция» (1914), анализируя стихи В. Шершеневича, писал: «Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда по смежности — вот происхождение метафор Шершеневича» (205, с. 124).

Ученый слишком буквально понял это высказывание, истолковал «смежность» как «метонимию» (из контекста очевидно, что слово «метафора» не имеет в этом месте у поэта терминологического значения) и отдал ей предпочтение перед другими стилистическими принципами Пастернака: «Не метафоры, несмотря на их богатство и изощренность, определяют поэтическую тему у Пастернака, не они служат путеводной нитью. Система метонимий, а не метафор — вот что придает его творчеству «лица необщее выражение». Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности» (351, с. 329)<sup>8</sup>. Понимая вслед за А.А. Потебней синекдоху как разновидность метонимии, Якобсон весьма нетрадиционно интерпретирует эти тропы: «взаимопроникновение объектов (метонимия в собственном смысле) и разложение одного объекта (синекдоха)» (351, с. 333). Любовь к собственно метонимии приводит к тому, что у Пастернака «отношение становится вещью в себе и для себя» (351, с. 333). А тяготение к синекдохе имеет своим следствием то, что Пастернак «из двух аспектов предмета делает две самостоятельные вещи» (351, с. 332).

Считать «отношение» основой метонимии — вполне корректно, но утверждение, что последняя есть именно «взаимопроникновение объектов» — излишне смело. Якобсон и до этого толкует метонимию нестрого и расширительно, подгоняя под этот принцип не только образно-языковые, но и субъектные особенности поэтики Пастернака. Так, он утверждает, что, вводя ассоциацию по смежности, Пастернак «перетасовывает пространство и смешивает временные ряды» (351, 331), «размывает контуры предметов» (351, с. 332). Благодаря той же метонимии Пастернак, по Якобсону, «на место действующего лица ставит само действие» (351, с. 334). На самом же деле отношения здесь противоположные: не метонимическая поэтика рождает синкретически нерасчлененный мир, а такое видение мира порождает те многолинейные и пересекающиеся образно-смысловые ряды, которые ученый неточно сводит к метонимическому принципу.

### 3

Концепция метонимической поэтики Пастернака была, как мы уже отметили, принята большинством ученых<sup>9</sup>. Но показательно, что в работах по лингвистической поэтике она почти не нашла разработки и подтверждения. Напротив, в этих исследованиях обнаруживается картина, близкая представлениям Иоффе и Панова о многолинейных цепях и пересекающихся друг друга семантических полях. По формулировке Е.А. Некрасовой, поэту свойственно «совмещение в одном перечислительном ряду различных по лексической характеристике слов как равных, выполняющих одни и те же функции» (189, с. 123). Очень выразительное подтверждение этого вывода дает анализ фрагмента стихотворения, входящего в «Темы и вариации»:

В степи охладевал закат,  
И вслушивался в звон уздечек,  
В акцент звонков и языка  
Мечтательный, как ночь, кузнечик.  
.....  
Завел глаза, чтоб стрекотать,  
И засинел, уже безмерный,  
Уже, как песнь, безбрежный юг,

Чтоб перед этой песнью дух  
Невесть каких ночей, невесть  
Каких стоянок перевесть.

«Эта *песня*, — пишет исследовательница, — соотносится со стрекотом кузнечика, принадлежит кузнечику, а не *югу*, который тоже характеризуется через данное понятие. Очевидно, что такой «наплыв» разных употреблений одного и того же слова не случаен: он призван поставить в тесную образную связь тему *ночи*, *юга (степи)* и *кузнечика*. Теперь вспомним о первом члене лексического дублета — слове *ночь*, связанном с представлением о кузнечике («мечтательный, как ночь, кузнечик»). Получается, что лексические дублеты как бы взаимно перекрещиваются. Представим отношения этих дублетов в условно-логической схеме: безбрежный, как *песня*, юг переводит дух *ночей* перед *песнью* мечтательного, как *ночь*, кузнечика» (13, с. 125).

Совершенно очевидно, что соположенные *песня*, *кузнечик*, *ночь*, *юг*, *степь* не являются метонимиями в строгом смысле этого слова: они не замещают друг друга, а употребляются все вместе и представляют собой *смысловые ряды*, *внутренне сопричастные* сразу в двух измерениях — парадигматическом и синтаксическом. Действительно, образующие смысловой ряд слова выстраиваются в синтагматическую последовательность: «*ночная песнь кузнечика в южной степи*». Но помимо синтагматического (своеобразной фабулы стихотворения) слова-образы получают второе — парадигматическое измерение (намечающее многолинейный образный «сюжет» текста). Причем, как замечает исследовательница, истоки такой парадигматической образной корреляции членов сдвоенного лексического повтора лежат уже за пределами данного стихотворения — в целом книги: «Мотив доисторической древности, в которую уходят корни гениальности Пушкина <...> в данном стихотворении и представляет ночная песнь кузнечика, которую южная степь слышала “невесть с каких времен”» (13, с. 125).

Следует добавить, что «доисторическая древность» здесь не просто тема Пастернака, а действительно *мотив*, обретающий адекватный ему *архаический образный язык*, в основе которого лежит мифологический *принцип сопричастности*, говорящий о нерасчленимой целостности мира или синкретизме. Метонимия в собственном смысле разовьется гораздо позже такого языка, она будет его понятийным осколком, трансформированным и слабым напоминанием о нем<sup>10</sup>. Если быть точным, то следует говорить, что поэт не просто использовал метонимию, а возродил то, из чего позже возникла и сама метонимия. Но тогда придется увидеть, что эта «праметонимия» у Пастернака неотделима от «праметафорических» образных форм — параллелизма и кумуляции с их уже много раз проговоренным нами принципом: рядоположением в одной плоскости разных (с нашей нынешней точки зрения) феноменов мира.

Возвращаясь к образным рядам Пастернака, следует вспомнить работу А.Д. Си-нявского, который одним из первых начал нащупывать ту поэтическую традицию, на которую такая поэтическая структура опирается. Как отмечает исследователь, «Пастернак любит писать реестрами, наборами, перечислениями, в которых совмещаются предметы, выдернутые из разных сфер жизни и поставленные в один ряд (ср. с приведенными выше формулами Брюсова—Иоффе. — С.Б.). В нескольких строках возникает суммарная и вместе с тем с конкретными деталями картина, созданная как бы одним взмахом руки. Этим беглым наброском достигается мгновенная цельность впечатления» (267, с. 42).

Говоря об этом художественном принципе, ученый употребляет слово «соответствие» (бодлеровское, а потом и символистское *correspondance*) (267, с. 18) и (не эксплицируя прямо символистский и еще более древний генезис такого образного хода Пастернака) пытается определить своеобразие поэта на фоне поэтической традиции конца XIX – начала XX века. Если учесть оставленную А.Д. Синявским в подтексте (возможно, по цензурным соображениям) традицию французского символизма, то помимо Бодлера и Верлена нужно вспомнить имя Ст. Малларме. «Он пришел к тому, – писал о французском поэте Реми де Гурмон, – чтобы в любом сравнении высказывать лишь вторую его часть. В классической поэзии высказываются обе части, и потому она так прозрачна, но и монотонна. В. Гюго и Г. Флобер объединяют обе части в одну сложную метафору. Малларме вновь их разъединяет и оставляет видимым лишь второй образ, служивший для разъяснения и поэтизации первого. Так возникает новый язык – смутный, словно греза, которая в нем изрекается и черты которой намеренно оставляются неопределенными. В этой второй манере поэта слова подбираются по их взаимодополнительным качествам, примерно так же, как краски в живописи. Оттого фразу не следует анализировать по правилам грамматики, и тем более по правилам обыкновенной логики». И далее: «Он словно разговаривает сам с собой, связывая слова только простым соположением, без видимых логических скреп, и в такие минуты он поистине опьянен своими эллипсами» (93, с. 115–116). Не нужно специально комментировать, насколько это близко тому, что писали исследователи о Пастернаке.

Но Синявский, не назвав прямо французских символистов, сосредоточивается на параллелях с А. Блоком. Он с полным основанием вспоминает автопризнание старшего поэта: «Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (33, с. 49). Однако такого рода многолинейные «соответствия» принимают у Пастернака особую форму. Прочитывая фрагмент из «Повестия»<sup>11</sup>, исследователь замечает: «Да ведь это о самом рассказывает здесь Пастернак, о своих отличиях от предшественников и современников. Его “соответствия” отличаются от традиционных (пейзаж – аккомпанемент переживаниям человека) именно широтой и точностью возникающего образа: все – *кругом и целиком* превращается в Анну Арильд» (267, с. 18). Здесь нужно многое добавить, но направление мысли никакого сомнения не вызывает. Синявский точно почувствовал не метонимичность, не метафоричность, вообще не тропеичность, а субстанциальную природу такого типа образа, не допускающего условно-поэтического, «переносного» понимания. И в других случаях, которые ближе к традиционным тропам, «метафорический характер <...> уподоблений, – подчеркивает ученый, – зачастую не воспринимается, настолько живо происходящее на наших глазах действие» (267, с. 17). Дело, очевидно, не просто в «живости действия», а в образном языке, которым пользуется поэт и на котором следует остановиться.

Ф. Степун высказал мысль о связи эстетики и поэтики Пастернака с учением Вяч. Иванова и Андрея Белого *о превращении языка в самостоятельное творческое существо и с их теургическим пониманием искусства* (284, с. 48–49). Эта гипотеза еще не получила специальной разработки, но многие уже добытые наукой факты говорят не только за нее, но и за то, что поэт вслед за Ивановым и Белым (и органичнее, чем они) стремился опереться в своих поисках на очень архаические пласты сознания, слова и образного языка (396).

Мы уже прикоснулись к архаике, когда говорили о пастернаковском рядоположении и синкретизме. Попытка истолкования этого феномена как метонии была неудачной именно потому, что не учитывала дометонимическую, вообще дотропеическую природу интересующего нас художественного принципа, который требует, чтобы мы для его понимания обратились к семантике тех архаических образных языков, которые исторически предшествовали тропу. В ходе анализа стихотворений «Сестры моей – жизни» мы специально остановимся на этом вопросе, сейчас же присмотримся к тому, что уже известно о сравнении у Пастернака – наименее архаическом и самом аналитическом из тропов.

Анализ показывает, что сравнение у поэта – лишь частный случай более широкого принципа: *общего лексико-семантического единства группы слов и словосочетаний* (189, с. 115)<sup>12</sup>.

При этом сравнение теряет у Пастернака свою классическую форму и семантику: изблуженный поэтом принцип группировки сравнений «вокруг специально завуалированного признака, который в результате таких сравнений не приобретает семантической четкости, ясности, а остается столь же, если не больше, нечетким, расплывчатым» (189, с. 117). (Эта «завуалированность признака сравнения и грамматическая нечеткость подчинения собственно сравнений» создаются «наличием нескольких глагольных форм <...>, к каждой из которых могут быть отнесены данные сравнения» (189, с. 120–121). Замечено также, что почти половина сравнений в «Сестре моей – жизни» – «немотивированные» сравнения типа «Рассвет был сер, как спор в кустах, / Как говор арестантов», «Наряд щебечет, как подснежник»: в них правая часть не обладает признаком сравнения. В русской поэзии XIX века они почти не встречаются» (141, с. 210).

Все эти особенности делают сравнение Пастернака предельно неаналитичным, сближая его с теми архаическими принципами образотворчества, из которых оно когда-то выделилось. Тут же корни особой любви поэта к реликтовому, по Потебне, *творительному падежу сравнения-превращения*, о чем нам еще предстоит говорить.

Черты глубокой архаики отмечены исследователями не только в образном строе (мы сознательно взяли в качестве примера самый молодой и аналитичный из тропов – сравнение), но и в фигурах речи Пастернака. Первым заговорил об этом О. Манделштам, увидевший в его синтаксисе «воскрешение девственной силы логического строя предложения» и «новую и зрелую гармонию» (174, с. 291).

Поэту вторит ученый: «Здесь почти “бессмысленная звукоречь”, и, однако, она неумолимо логична; здесь какая-то призрачная имитация синтаксиса, и, однако, здесь непогрешимый синтаксис» (295, с. 183). Такой синтаксис ученый связывает с детской речью («Его трудный язык точнее точного, – это интимный разговор в детской») (295, с. 184) и с явлением «ложной памяти»: «У нас нет той связи вещей, которую он дает, она случайна, но когда он ее дал, она нам как-то припоминается, она где-то там была уже – и образ становится обязательным» (295, с. 186).

И.И. Иоффе слегка приподымает завесу над загадкой такого строя речи. Дело в том, что у поэта «смысл слова в контексте не смежных слов, но всего произведения или строфы. Каждый образ звучит полновесно в целом произведении, но непонятен в выделенной фразе. Для тех, кто мыслит фразами и последовательностью образов, Пастернак кажется непонятным или субъективным импрессионистом; они видят отдельные куски темы, но не схватывают целого» (123, с. 470)<sup>13</sup>.

Позже Ю.И. Левин заметил близость «семантики и синтаксиса “Сестры моей – жизни” <...> к семантике и синтаксису внутренней речи, как их описал Л.С. Выготский. Здесь, в частности, проявляется предикативность – существенная черта синтаксиса внутренней речи» (141, с. 211).

Поскольку дело коснулось «внутренней», а до этого «детской» речи, следует вспомнить Ж. Пиаже, который в сходных чертах описывал явление, названное им «вербальным синкретизмом» (249, с. 154). Признаки его – неразложимость словесной массы (249, с. 158), отрицание анализа (249, с. 167), «нечувствительность к противоречию» (249, с. 393), «понимание целого предшествует анализу деталей, а понимание деталей происходит – правильно или неправильно – лишь в зависимости от схемы целого» (249, с. 169–170), господство «*соединительной конструкции* (соположения)» (249, с. 385), вообще – «непосредственное слияние разнородных элементов и вера в объективную связь конденсированных таким образом элементов» (249, с. 392).

К интересующей нас особенности поэтической речи Пастернака имеют прямое отношение наблюдения Ю.М. Лотмана над «одновременной активизацией двух взаимоналоженных структур» (типа «дай застыть обломком о тебе» (158, с. 232) и почти совершенной синтаксической нерасчлененностью, образец которой – в ранней стихопрозе: «Карий гнедой зрачок /мальчик/ зерна снегу. А ближе брови переходят в кусты и птиц /черту/, под ними /капель/ благовеста и вечереют огни и кутается мех, внизу же земля огни хватает и /зароет/ пр. Ясный корень, корь гнезда гнедой» (158, с. 234). В другой работе ученый говорит о *принципиальном неразличении знака и предмета, нарочитом смешении* текста и его функции, текста и быта (163, с. 216–217).

Яркий пример такой нерасчлененности привел И.П. Смирнов, говоря о «Метели» Пастернака, текст которой «перестает быть лишь “второй реальностью”, моделирующей реальность эмпирического мира; он делается как бы частью этого мира: явления, выступающие в качестве объекта изображения, активно влияют на создание самого изображения; метель мешает автору-герою не только выбраться из “посада”, но и рассказать о попытках сделать это» (270, с. 248).

Все это давно пора назвать его настоящим именем – *неосинкретизм*. О нем, по существу, и говорит ряд исследователей структуралистской ориентации, понимая его, однако, неисторично и в терминах семиотики, а не поэтики (что далеко не безразлично для предмета исследования, ибо семиотика, конечно, дает более обобщенный, чем поэтика, анализ искусства, но уровень достигаемой ею абстрактности превосходит внутреннюю меру отвлеченности самого искусства, а потому речь начинается идти не о нем, а о чем-то другом).

## 5

В работах структуралистов после Лотмана наметилось три направления интерпретации пастернаковского неосинкретизма *под именами «мифолоэтики»* (Е. Фарино), *«интертекстуальности»* (И.П. Смирнов), *«поэтики выразительности»* (А.К. Жолковский). Эти исследования обогатили наше представление о поэзии Пастернака, правда, преимущественно не в собственно эстетическом ключе, а в аспекте семиотики либо чистой техники («материальной эстетики»).

Начнем анализ этих подходов с проблемы «интертекстуальности». Сам по себе изучаемый И.П. Смирновым феномен – направленность слова Пастернака на слово предшественников и современников, а также его обращенность на самое себя –

чрезвычайно важен для художественного мира поэта. Конкретные наблюдения над его интекстами, содержащиеся в книге, расширяют наши представления об этом явлении вообще и о его месте в творчестве Пастернака (хотя не всегда выглядят достаточно убедительными). Это не мешает увидеть, что ученый, говоря о неосинкретизме Пастернака в терминах интер- и метатекстуальности, самым названием своей книги («Порождение интертекста /элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/», 1985) демонстрирует, что художественные тексты для него не имеют самостоятельной ценности и являются «примером», иллюстрирующим некие положения семиотики. Если учесть, что и «интертекстуальность» — не что иное, как превратно понятый Ю. Кристевой бахтинский диалог, из которого выхолащено и переведено на абстрактный язык его личностное смысловое ядро (ценностное отношение субъектов-участников эстетического события и их слова), то неизбежные при таком подходе потери не покажутся случайными. Действительно, ценностный и субъектный аспект, без которого нет эстетического явления, заслонен здесь абстрактными и неспецифическими для искусства категориями. Истоки интертекстуальности с принятой точки зрения видятся в обнаружившейся в XIX—XX веке особенности «знака», который «замещает референт», но не может репрезентативно представить его и «свидетельствует не столько о нем, сколько о врожденной способности человека к обозначению». Отсюда характерное для литературы XX века стремление «установить эквивалентность двух знаковых функций — референтной и автореферентной (авторerefлексивной)» (271, с. 8). Это, по мнению ученого, приводит у Пастернака к нерасчлененности знака и означаемого: «изображение включается в изображаемое, составляет с ним континуум, перестает быть самостоятельным явлением» (271, с. 52).

Подобного рода утверждения при всей их отвлеченности (или благодаря ей) уязвимы. Очевидно, что континуальность, новый синкретизм как принцип поэтики Пастернака — как раз не лишает изображение самостоятельности, а рождает ее: именно благодаря этой парадоксальной самоценности искусство вводит у поэта в континуум жизни как один из ее автономных субъектов наряду с другими.

Формально-технический принцип подхода к поэтике Пастернака представлен работами А.К. Жолковского. Ученый попытался формализовать предмет исследования, используя понятия *поэтический мир автора — тема — приемы выразительности — текст*. В этом ряду наиболее абстрактными являются «приемы выразительности», элементарные операции которых формулируются априорно: «конкретизация, увеличение, повторение, разбиение, варьирование (=проведение через разное), контраст, согласование, совмещение, подача, сокращение» (104, с. 15)<sup>14</sup>.

«Поэтический мир автора» ученый понимает как «те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения на разных уровнях и в самых разных аспектах, компонентах и т. п. Поэтический мир можно представить себе в виде набора подобных единиц (условно — тем)» (103, с. 213). Центральными темами Пастернака ученый считает две: «великолепие мира» (или «высшая фаза») и «единство и контакт» (более обобщенные их формулировки — «великолепное единство», «единство и великолепие»). Преломленные названными выше приемами выразительности, эти инвариантные темы дают, по Жолковскому то, что мы воспринимаем как тексты Пастернака.

Тема контакта (единства) «может быть истолкована следующим образом: человек — равноправный партнер таких макрокосмических величин, как небо, даль, вечность. Выражается же тема очень разнообразно, пронизывая все стороны, уровни и

элементы поэзии Пастернака» — его метафорику, метонимику и характерные совмещения обоих типов тропов, неметафорическое приведение разных явлений в непосредственный «физический контакт» («Это вышедши / За плетень, вы полям подставляли лицо»), конструкции типа «это — то же, что то», развернутые сравнения, направленное изменение сочетаемости (типа «на петровы глаза навернулись, / Слеза их, заливы в осоке»; «поскольку *навертываются* в русском языке только *слезы*, постольку *заливы — слезы*»), «специфически пастернаковские перечисления совершенно разных объектов: Нас много за столом: / Приборы, звезды, свечи» (103, с. 215–216). Единство выражается и на уровне поэтических фигур (в любви к однородным синтаксическим конструкциям, к синтаксически двусмысленным предложениям, к лексической близости слов и каламбурам) и на звуковом уровне («в пристрастии к аллитеративному фонетическому сближению разных слов, вплоть до параномасии») (103, с. 217).

Другая важнейшая тема — «ослепительной яркости, интенсивности существования, максимальной вздыбленности и напряженности всего изображаемого» (103, с. 219). Ее разновидностями являются даже, казалось бы, противостоящие «великолепию» состояния — болезнь, слезы, плач, дрожь (103, с. 220). Обе темы объединяются, по Жолковскому, «в связную картину мира» (103, с. 220), причем возможны варианты с превалированием либо «темы высшей фазы», либо «темы контакта» (103, с. 221). Один из заметных эквивалентов «великолепия» на лексическом уровне — излюбленные поэтом наречия, образованные от существительных с помощью предлога-приставки «на» + вин. п., «в» + вин. п., «не» + вин. п., «с» + р.п., твор. п.; приставки «до», «из», «в» + пр. п. множ. числа и др. Такие наречия создают эффект физической стремительности (опрометью), интенсивности (навзрыд), полноты (наперечет, навзничь), крайних состояний (впотьмах, спозаранок), импровизационности, хаотичности (наугад, невпопад, наспех) (101, с. 159).

Разветвленное описание так понятых тем и «готовых предметов» дает важный материал для осмысления поэтики. Но именно — только *material*, ибо к собственно содержанию и (как это ни покажется странным) к действительной форме такой анализ не выходит. При всей, казалось бы, обобщенности «тем», они в такой формулировке лишены главного, что делает их темами произведения искусства, прежде всего — лишены *интонирования*. Что такое, например, «контакт» или «единство»? Это именно неинтонированные слова. Интонированный «контакт» стал бы любовью, ненавистью, дружбой или внешним, не затрагивающим душевных глубин общением. Но ведь именно с такими ценностно интонированными феноменами имеет дело искусство, и исследователь должен считаться с его природой.

Теоретическую же значимость предложенного подхода ограничивает то, что он зиждется на «идее о возможности применить что-то вроде пропповской схемы к литературе в собственном смысле слова» (338, с. 22). Сразу отметим спорность этой идеи, разделяемой даже не всеми структуралистами. Ю.М. Лотман, как известно, считал, что «построение порождающих моделей для эстетики тождества не представляется делом столь уж сложным, между тем как сама возможность подобного построения для произведений класса эстетики противопоставления должна еще быть доказана» (159, с. 354). При таком подходе к современному (а не фольклорному, как у Проппа) тексту исследователь по существу имеет дело не с поэтикой во всем объеме, а с одной ее стороной — с тем, «как сделано литературное произведение» (71, с. 7). В терминах М.М. Бахтина в таком случае исследуются технические — композиционные, — но не архитектурные формы целого. В этих границах работа Жолковско-



го полезна, но целостной картины поэтики такой подход по самой своей природе представить не может. Помимо неинтонированности так понятых «тем» и выпадения из поля зрения исследователя архитектурных форм, роковой для данной теории является произвольность номенклатуры приемов выразительности и их абстрактность.

Наиболее впечатляющая попытка интерпретации неосинкретизма Пастернака на языке семиотики принадлежит Ежи Фарино. В отличие от рационалистически формулируемых «тем» Жолковского, польский ученый стремится к выявлению глубинной структуры «языка» поэта, его *архисюжета* и *составляющих его мотивов*. Показательно, как используются и переинтерпретируются Фарино данные Жолковского, например, описанный им мотив «смеси».

Отметив любовь Пастернака к образам «смеси, смешения», Жолковский сопоставлял это с образами «примеси, половинчатости» у Мандельштама и подчеркивал их различия, видя особенность Пастернака в том, что у него «смешение» — разновидность инвариантной темы контакта. Фарино, приведя это место, резюмирует: «Замечания Жолковского, естественно, остаются в силе. В них только необходимо ввести внутреннее членение, соответственно уровням пастернаковского “смешения”: по своему статусу “смесь” одного уровня не равна “смеси” другого. Функционально же эти смеси не завершаются “контактом”. “Контакт”, правда, осуществляется, но он всего лишь начало трансформирующего процесса, в результате которого должно возникнуть качественно новое целое, никакой “смесью” уже не являющееся (другое дело, что это “новое целое” может повторно стать компонентом новой смеси)» (300, с. 224).

Если для Жолковского «последнее слово» Пастернака — «великолепное», но достаточно рациональное «единство» (реализуемое в том числе в мотиве «смеси»), то для Фарино оно — лишь подготовительная фаза мифологического по своему генезису и семантике «пастернаковского архисюжета»: трансформации, преобразования или «возврата в исходное положение, но уже иного качества»; на языке самого поэта — «второго рождения» (300, с. 12)<sup>15</sup>.

По глубине проникновения в мифологическую подоплеку поэзии Пастернака, работы Е. Фарино оставляют далеко позади все, что было написано на эту тему. Но семиотические, а не собственно эстетические акценты сказываются и здесь. Ученый, переводя неинтонированные «темы» Жолковского в «мотивы», интонирует их семиотически, а не эстетически. Желая ответить не только на вопрос, «что данным текстом сообщается?», но и показать, «на каком языке это “нечто” сообщено» (300, с. 5), ученый понимает «язык» как семиотический феномен. Отсюда — преобладающий метод прямого возведения слова, мотива или текста к его мифологической семантике, минуя опосредующее эстетическое звено — выработанные в истории поэтики типы образных языков.

Вот образец подобного метода. Анализируя стихотворение 1914 года «*Materia prima*» («Чужими кровьями сдабривавший / Свою, оглушенный поэт, — / Окно на Софийскую набережную, / Не в этом ли весь секрет? // Окно на Софийскую набережную, / Но только о речке запой, / Твои кровавые шарики, / Кусаясь пускаются за реку, / Как крысы на водопой...»), Фарино констатирует: «“Поэт” = “окно на Софийскую набережную”, т. е. “окно” на “божественную мудрость”. Эта мудрость одновременно эквивалентна “реке” — пастернаковской воде как логосу <...> и как символу преходящего времени. “Мышиные мордочки / с пастью не одного пасюка” (т. е. водяной крысы) — повтор “логоса” и “времени”, “вечного” и “преходящего”. “Мыши”

в мифологических представлениях связаны с “мудростью небес”, с громами и молниями и со “словом”, как древние соответствия Муз <...>, крысы – с подземным царством, с полями Нептуна» (300, с. 226). Почти гротескный эффект подобной герменевтики – в буквальном переводе на мифологический язык того, что у поэта выражено либо «простым словом», либо метафорой и символом, которые не предполагают однозначного и прямого истолкования. Действительно имеющие место в этом стихотворении Пастернака мифологические мотивы требуют для их адекватной интерпретации в составе художественного целого анализа «языка» не в его семиотической отвлеченности, а в его эстетической конкретности, в том числе учета *исторической семантики образных языков*.

## 6

Попытка такого подхода была предпринята нами в исследовании по исторической поэтике русской лирики. Приведем некоторые выводы, к которым мы пришли в книге и сопровождавших ее статьях.

Очевидна связь словесного образа Пастернака с мощной тенденцией к *онтологизации художественной реальности*, которой отмечена литература рубежа XIX–XX веков.

Начало этого процесса – в символизме, творческие установки которого, как показывают исследования, «привели к небывалому до того сближению бытийного и художественного начал. Моделью, по которой начинает строиться образ, становятся теперь не познавательные-дискурсивные (гносеологические), а жизненно-мифологические (онтологические) архетипы. Актуализация художественных возможностей, заложенных в таких архетипах, способствовала не только сближению искусства с жизненно-религиозными актами, но изменила и саму модальность искусства. Начинает преобразовываться статус художественного образа и его отношение к действительности. Образ перестает быть только «отражением», условно-поэтической реальностью, а хочет стать бытийным. Стремлением онтологизировать художественное слово обусловлено широкое обращение символистов к архаическим, фольклорно-мифологическим структурам образа – кумулятивному рядоположению, психологическому параллелизму (именно в это время осознанному А.Н. Веселовским как архаический образный язык), к разным типам метаморфозы, которые по своему генезису и семантике имеют не условно-поэтическую, а бытийно-мифологическую модальность» (49, с. 99)<sup>16</sup>. В европейских литературах эта тенденция способствовала возрождению архаической идеи «соответствия» (*correspondans*) уже как эстетического принципа символизма<sup>17</sup>.

Пастернак оказался в русле начатой символизмом переориентации образа. Исходным началом в его образной системе становится не троп (в том числе не пресловутая метонимия), а символ, который по своему генезису восходит к архаическому языку одночленного параллелизма. Актуализируются у Пастернака и более архаические, чем символ, формы – двучленный параллелизм и кумулятивное рядоположение. Своеобразие же поэтики Пастернака и предшествующего ему русского символизма в интересующем нас плане состоит в том, что у них символические «соответствия» встретились с идеями теургии («универсального творчества») и «Софии-Женственности» – жизненно-личностной, не только духовной, но и телесной реализации творческой интенции. По В. Соловьеву, софийность предполагает «окончательное, крайнее воплощение в индивидуальной жизни человека» Божественного начала, является «способом самого глубокого и вместе с тем самого внешнего реаль-

но-ощутительного соединения с Ним» (279, с. 534). Завершитель этой линии философии, современник и знакомый Пастернака А.Ф. Лосев развивает положение Соловьева, введя в диалектическую понятийную триаду четвертый член — «факт» (или «миф») как реальную, целостную, духовную и одновременно материально-телесную воплощенность идеи<sup>18</sup>.

С такой, софийной, точки зрения, за традиционно поэтическими образами просвечивает не условная, а реальнейшая реальность. Уже для В. Соловьева представление города, народа, страны, человечества, церкви «в образе женских индивидуальностей» — «не есть простая метафора» (279, с. 545). Не есть простая метафора и хрестоматийные строки Блока «О Русь моя! Жена моя!». В них, говоря словами его учителя, произошло софийное, реальное — «химическое соединение двух существ, однородных и равнозначительных, но *всесторонне* различных по форме» (279, с. 508). Не случайно именно это место из Соловьева скрыто цитирует Н. Гумилев в 1912 году, говоря об умении Блока «соединять в одной две темы, — не противопоставляя их друг другу, а сливая химически». Глубоко значима и следующая за тем оценка: «Этот прием открывает нам безмерные горизонты в области поэзии» (92, с. 135). Нет необходимости специально подчеркивать, что речь идет не о метафоре или метонимии, а именно о символическом «соответствии».

Гумилев как бы говорит здесь за все поколение постсимволистов, в том числе и за Пастернака, который был затронут «софийным» веянием. Он с первых шагов своего творческого пути видел в «предании» — «прямой смысл» и, говоря о сне Сократа, подчеркивал: «Однако остережемся переносного и аллегорического. Конкретно лирического требовало сновидение от Сократа» (210, 244, 245). От этой, может быть, самой ранней эстетической декларации поэта открывается смысловая перспектива, освещающая лейтмотив «Доктора Живаго»: установка на то, чтобы образ (как притчи, которыми говорит Христос) перестал быть поэтической условностью и превратился в «положение реальное» — на языке младших символистов, это формула софийности<sup>19</sup>. Специальный анализ того, как такая установка воплощается в «Сестре моей — жизни», нам еще предстоит, хотя уже сейчас очевидно, что невозможно осознать своеобразие словесного образа у Пастернака вне указанной традиции, которая недооценена и почти не замечена исследователями его поэтики<sup>20</sup>.

\*

Критический обзор литературы, посвященной субъектной сфере и структуре образа в «Сестре моей — жизни», позволил нам нащупать личностное ядро поэтики Пастернака — субъектный и образный неосинкретизм, «соответствие» и рядоположение на одной плоскости разных начал. Это не наивный и непосредственный синкретизм древнего искусства, а синкретизм художнически сознательный и авторефлексивный. Но это именно синкретизм, исходящий из нерасчленимой целостности мира и подвергающий эстетическому сомнению многие односторонне отвлеченные навыки современного художественного видения и творения. Поэтому поэзия Пастернака не может быть адекватно осмыслена только в малом времени искусства 10–50-х годов XX века. Она требует выхода в большое время исторической поэтики: учета всей истории жанровых форм, эволюции субъектной архитектоники (отношений автора и героя в лирике), архаических образных языков кумуляции и параллелизма, а не только того новообразования, которое было абсолютизировано европейскими поэтиками и риториками под именем тропа — метафоры или метонимии.

### III. Жанр

Цель настоящего обзора научной литературы, посвященной жанру «Сестры моей – жизни», состоит в том, чтобы не просто зафиксировать разноречивость существующих по этой проблеме мнений, но и показать его продуктивность для будущего решения проблемы. Он подталкивает к пониманию «Сестры моей – жизни» как неканонического жанрового образования, или *отношения* разных жанров. Определение характера такого целого – дело будущих исследований: предварительное условие его – выявление тех жанровых составляющих, которые наука начала нащупывать, пока не очень уверенно.

#### 1

О книге «Поверх барьеров», предшествующей «Сестре моей – жизни», К. Локс сказал слова, привлечшие внимание поэта: «Вы очень верно выделили в “Барьерах”, – отвечает ему Пастернак в 1917 году, – существеннейшее их начало – дифирамбическое» (203, с. 309, 310). В культурном контексте тех лет «дифирамбическое» ассоциировалось с «дионисийским», как его понимали Ф. Ницше и Вяч. Иванов, и это ощущали многие из тех, кто откликнулся и на «Сестру мою – жизнь». Особенно ценны свидетельства поэтов.

М. Цветаева, не используя прямо слов «дифирамб» и «дионисийство», достаточно выразительно определяет связанную с ними тональность «Сестры моей – жизни» уже самым заглавием своей статьи – «Световой ливень». Лирическое «я» поэта она называет «самозабвенным, себя не помнящим» (325, с. 142) – состояние Диониса и его свиты. Подчеркивается «отсутствие духа тяжести», «осиянность», «сплошное настежь», «неиссякаемое истекание светом» (325, с. 143–145); «утверждение, за всех и за все: Есмь! И как мало о себе в упор! Себя не помнящий...» (325, с. 161).

О. Мандельштам отмечает и отечественную дифирамбическую традицию, которой следует Пастернак: «Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило серебро и колыханье сонного ручья, – а, уходя, Фет сказал: “И горящею солью нетленных речей”. Эта горящая соль каких-то речей, этот пошвист, шелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнога жизни, полководье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака» (175, с. 209–210). «Лирическая дерзость» старшего и младшего поэтов определенно сближается тут с *дионисийской* лирикой: «Она безвкусна потому, что бессмертна; она бесстыльна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака *прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне)* <...> Так, *размахивая руками, бормоча*, плетется поэзия, *пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая* и все-таки *единственно трезвая, единственно проснувшаяся* из всего, что есть в мире» (курсив наш. – С.Б.) (175, с. 210). «Классический» и «трезвость» тут – парадоксальный результат дионисийского опьянения-самозабвения, а «проснувшаяся» – обретает смысл на подразумеваемом фоне «аполлонического сна». Кроме того, высказывание Мандельштама прочитывается и сквозь слово самого Пастернака: «Книга – как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшая» (217, с. 144). Ср. и такие, например, сентенции: «<...> я вспоминаю о книге и *теряю способность рассуждать*. Меня надо *растолкать и вывести* насильно, как из *обморока*, из состояния физической мечты о книге» (217, с. 143–144); «книга – живое существо. *Она в памяти и в полном рассудке*» (курсив наш. – С.Б.) (217, с. 145).

К той же дионисийско-аполлонической символике отсылает и ряд других деталей. У Пастернака — образы бессмертия, бесконечности и метаморфоз искусства, его «повсеместности и повсевременности», отсутствие в нем абсолютного начала («первой страницы»), его стихийный рост и зарождение «в самый *темный, ошеломительный и панический миг*» (217, с. 145). «Панический» — намек на связь Диониса с Паном; см. здесь же: «Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо, до того, как становилось». У Мандельштама следует отметить упоминание о Нике (в ее полете менады), а в другой статье — сближение им Пастернака с Батюшковым (автором «Вакханки») и понимание их как зачинателей «новой гармонии», «нового лада, нового строя русского стиха», «дионисизм» которых парадоксально воскресил свою аполлоническую дополняющую противоположность — «девственную силу логического строя предложения» (174, с. 292).

И современный исследователь, не употребляя самого термина «дифирамб», пишет о «насыщенности» «Сестры моей — жизни» восклицаниями, стоящими на грани междометного самозаборматыванья-потрясения» (300, с. 174)<sup>21</sup>.

Отсылку уже не к античному, а библейскому изводу дифирамба — к Псалмам, в частности к 148 псалму, обнаруживает в «Сестре моей — жизни» другой исследователь (100, с. 195)<sup>22</sup>.

Особый интерес представляет то, что библейская традиция опосредована в «Сестре моей — жизни» псалмами Франциска Ассизского, у которого предметом хвалений становится не только жизнь, но и смерть (100, с. 195), что тоже имеет соответствие у Пастернака, чья книга начинается ситуацией смерти Тамары, а завершается «Концом» — «Ах, как и тебе, прель, мне смерть, / Как приелось жить». При этом у св. Франциска смысловая нераздельность пределов воссоздана звуковой перекличкой «разительно противоположных «матери» (matre) и «смерти» (morte), что было подготовлено парадоксальностью сочетания «сестра наша, мать земля» (soga nostra matre Terra)» (100, с. 195). Пастернаку также в высшей степени свойствен синкретизм звуко-смысловых комплексов.

Сходство, однако, еще разветвленное. У св. Франциска подхваченный Пастернаком мотив братского родства с миром, настойчивое употребление терминов родства («сестра», «брат», «мать») при обращении к основным частям творения (Солнцу, Земле, Воде) (100, с. 195) сопровождается «смещением мировых стихий как одновременно субъектов, объектов и инструментов центрального акта — восхваления Господа. В языковой ткани гимна это осуществлено двусмысленным употреблением предлогов *con* (с, вместе с, посредством) и *per* (благодаря, через, при помощи) <...>. Центральный повелительный оборот может пониматься и в смысле «будь благословен *за что* — за Солнце, Луну...», и в смысле, «будь благословляем *при помощи кого/ чего* — Солнца, Луны» (100, с. 196). Очевидна близость этого приема и характерной для Пастернака «техники сдвигов сочетаемости и перемешивания грамматических ролей, реализующих его поэтику единства мироздания» (100, с. 196).

Итак, особый дифирамбический эмоциональный тон устанавливает жанрово-тематическую связь «Сестры моей — жизни» с «дионисийским» началом в поэзии, с библейскими псалмами и продолжающими их хвалениями Франциска Ассизского.

## 2

Но это лишь одна из жанровых интенций книги Пастернака. Уже отмечена (хотя не в жанровом, а лишь в образно-тематическом плане) связь «книги книг» Пастернака с Песней песней.

А.К. Жолковский, описавший интересующие нас переключки, выделил следующие мотивы. 1) «Любовь на фоне сада, ветвей, цветов, ароматов, вина, драгоценных камней (вроде *смарагда*) и братско-сестринского родства» (100, с. 19). 2) Трехкратный призыв Жениха к Невесте встать, выйти в сад и убедиться, что настала весна – сезон цветения и птичьего пения: «Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей. Смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!» В «Сестре моей – жизни» этому буквально вторят строчка (и заголовок раздела) «Не время ль птицам петь» и повторяющийся мотив совместного выхода в сад (типа: «Теперь бежим сощипывать, / Как стон со ста гитар, / Омытый мглою липовой / Садовый Сен-Готард») – «Дождь» (100, с. 200–201). 3) Призыв следует за предупреждением не будить невесту: «Заклинаю вас, дочери иерусалимские... не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно (ср. тот же мотив у Пастернака от «Спи, подруга» / «Памяти Демона» / до «Спи, царица Спарты» / «Я и непечатным» /). 4) Приравнивание возлюбленной к цветам /.../, к лилии («Лилиею праведница»), а в других случаях к сиреневой ветви и т. п., тоже переключается с Песней песней. Там невеста отождествляется с нарциссом, или розой саронской, или ландышем, или лилией долин /.../, а любовные ласки героев многообразно выражены в садовом коде: «Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти» (100, с. 201). 5) Невеста предстает запертой на замок, который жених пытается открыть, сначала безуспешно: «Запертый сад, сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатленный источник». Ср.: «Всю ночь в окошко торкался /.../; «Если губы на замке, / Вешай с улицы другой /.../»; «Из рук не выпускал зашелки». 6) «Обращенной вариацией на ту же тему (с характерным для Пастернака перемешиванием гендерных ролей) является образ сада / ветки (то есть любимой), ломящихся в жизнь, в комнату, в трюмо («Зеркало», «Девочка»)). 7) Восторженные взаимные хвалы влюбленных («Ты прекрасна...»); взаимное приравнивание к большому неантропоморфным существам (саду, горам, странам, солнцу, заре, дню, вечеру) и употребление самого слова «песнь / песня» как в любовном, так и в «божественном» смысле». Ср.: «И песнь небес: «Твоя, твоя!»; «Этим ведь в песне тешатся все»; «О, не бойся, приросшая песнь!» 8) «Мотив квазинцестуальной любви между братом и сестрой» – формула «сестра моя невеста» и ее египетские параллели, ср. заглавие книги Пастернака (100, с. 202)<sup>24</sup>.

Заметим, что все перечисленное – *топосы свадебного обряда и мотивы обрядовых свадебных песен*. Это очевиднее в более крупных фрагментах библейской песни IV–III в. до н. э.:

Пленила ты меня,  
сестра моя, невеста!  
Пленила ты меня  
единым взглядом глаз твоих,  
единым ожерельем  
на шею твою!

Как прекрасны твои ласки,  
Сестра моя, невеста!  
Насколько лучше твои ласки,  
чем вино;

и запаха твоих масл, —  
чем все ароматы!

Каплет из уст твоих  
сотовый мед,  
невеста,  
мед и молоко  
под языком твоим,  
и запах одежды твоей,  
как запах Ливана.

Запертый  
сад —  
сестра моя, невеста;  
запертый  
родник,  
источник запечатанный.  
(Пер. А. Эфроса)

В свете такой жанровой традиции проясняется, что само название книги «Сестра моя — жизнь», звучащее так современно и неклассично, восходит по своему генезису к *синкретической ритуально-поэтической формуле* и уходит корнями во тьму времен (видимые очертания ее прослеживаются в Песни песней, а до нее в египетской и малоазиатской ритуальной поэзии, — и затем теряются в немереных тысячелетиях эпохи синкретизма). Вот лишь один след этой формулы.

Сестра — на другом берегу,  
Преграждая дорогу любви,  
Протекает река между нами.  
На припеке лежит крокодил.

Вброд я иду по волнам,  
Пересекая течение.  
Храбрости сердце полно.  
Тверди подобна река.

Любовь укрепляет меня,  
Как от воды заклинанье,  
Пропетое девой.  
Я вижу ее приближенье — и руки протер.

Сердце взыграло,  
Как бы имея вечность в запасе.  
Царица моя, подойди,  
Не медли вдали от меня!  
(Египет, Новое царство, XVII—XVI в. до н. э. Пер. В. Потаповой)

Об устойчивости этой жанровой традиции и ее топосов говорят поразительные переключки египетской песни со «Стихами о Прекрасной Даме» Блока:

Сумерки, сумерки вешние,  
Хладные волны у ног,  
В сердце надежды нездешние,  
Волны бегут на песок.

Отзвуки, песня далекая,  
Но различить — не могу.  
Плачет душа одинокая  
Там, на другом берегу.

Тайна ль моя совершается,  
Ты ли зовешь вдалеке?  
Лодка ныряет, качается,  
Что-то бежит по реке.

В сердце — надежды нездешние,  
Кто-то навстречу — бегу.  
Отблески, сумерки вешние,  
Клики на том берегу. (1901)

Ср. и стихотворение А. Добролюбова, включающее интересующую нас формулу:

Заключил я с тобою завет  
Среди яблонь в весеннем саду.  
Яблонь цвела в серебристом цвету  
И блестели среди яблонь плоды.  
Серафимы нам пели с тобой  
Вдохновенный псалом торжества.  
Не слыхали его прежде нас  
Дети неба и дети земли.  
Вдруг упал я ниц лицом до земли  
Пред тобою, сестра моя жизнь!  
И склонилась и ты до земли  
И отверзла ложесна свои  
И дала мне объятья любви.  
И земля, и весь сад предо мной  
Засияли нездешней красой.  
Серафимские песни неслись надо мной,  
Прославляя творца всех времен...

Итак, наряду с дифирамбической Пастернак подключается и к жанровой традиции свадебной лирики, обогащенной и осовремененной для него «софийным» опытом символистов, более всего А. Блока, А. Добролюбова, но и Андрея Белого, к которому восходит еще одна, третья, жанровая интенция «Сестры моей — жизни».



На фоне обнаружившейся интертекстуальной отсылки «Памяти Демона» к «Северной симфонии» А. Белого (271, с. 24), новый смысл получает давнее наблюдение И.В. Фоменко о том, что «в общем принципе построения» «Сестры моей – жизни» «легко просматривается музыкальная форма: трехчастное сонатное аллегро – по образцу Третьей симфонии (Божественной поэмы) Скрябина» (312, с. 86–87). Косвенным подтверждением этого служит и «музыкальное» название книги-двойника – «Темы и вариации». Если эти параллели верны, то следует говорить о соприкосновении «Сестры моей – жизни» не только с древними жанрами псалма-дифирамба и обрядовых свадебных песен, но и с модернистским «беловским» жанром «симфоний».

Названные жанровые интенции достаточно определенно соотносены с эмоциональным тоном (и семантикой) заглавия книги Пастернака. Подзаголовок же ее – «Лето 1917 года» (значимость которого усилена тем, что по традиции, принятой и по этому, «позиция подзаголовка, как правило, отводится жанроуказателям») (300, с. 7), – имеет иную жанровую модальность.

Сопоставляя подзаголовок «Сестры моей – жизни» с близким подзаголовком более поздних «Путевых записок» – «Лето 1936 года», – Е. Фарино отметил несколько моментов. 1) Это «не дата возникновения цикла <...>, а дата-персонаж, говоря словами Пастернака, – “фамилия содержания”. Сохраняя характер даты и находясь одновременно в заглавии, она становится именем особого, изытого из бытового хронологического потока, времени – типа праздничного (космогонического) вневременного времени, а событиям ею именуемым сообщает характер первособытий. 2) «Локализация в подзаголовке вводит дополнительные ассоциации с эпикой», в частности с жанром «летописи» («хроники»), «элементарной единицей которого является именно “лето”, то есть “год” (для поэта предпочтительнее именно слово “лето”, потому что оно, сохраняя связь с семантикой “года”, в то же время носит “характер особого пастернаковского “летоисчисления”, особой, отличной и от “года”, и от “зимы” единицы времени, а тем самым и особого “летнего” жанра» (300, с. 7). 3) Подзаголовок «открывает еще и “дневниковый” аспект пастернаковского “жизне-лето-описания”, а наличие слова “сестра” <...> сообщает этой “дневниковости” интимный характер. Результат таков, что <...> снимается возможное противопоставление “летописного” и “дневникового”, “эпического” и “лирического”, “объективного” и “субъективного»» (300, с. 7–8).

Еще раньше об эпических моментах в книге Пастернака заговорил, как мы увидим ниже, И.В. Фоменко, относя к ним создание условно-поэтического времени.

Все эти моменты, отмеченные исследователями, есть не что иное, как признаки «романизации», в той или иной мере характерной, по М.М. Бахтину, для лирики в эпоху господства романа и деканонизации жанров (15; 21, с. 449–452).

В «Сестре моей – жизни» «романизация» и «летописность» поддержаны сюжетно-фабульными связками, что было особенно акцентировано в первых изданиях (1922, 1923). В них, как отмечено рядом исследователей, некоторые разделы помимо стихотворных переключек были прямо связаны прозаическими примечаниями. Кроме таких связок, своеобразную «романность» и «летописность» придают книге «путевые» (или «дорожные») мотивы, названия разделов (которые поэт одно время именовал «главами») – «Не время ль птицам петь», «Песни в письмах, чтоб не скучала», «Возвращение», «Послесловье»; фиксации места, где происходит действие (Балашов, Романовка, Мучкап), введение стихотворений, не связанных с любовным сю-

жетом (наиболее явно — «Распад», «Свистки милиционеров», «Весенний дождь»), вплоть до содержавшегося в машинописи 1921 года стихотворения (позже вошедшего в «Темы и вариации») «Но и им суждено было выцвести» с обращением к героине книги: «Я назначил вам встречу со мною в романе». Ср. аналогичные утверждения в «Повести»: «...между романом в стихах под названием “Спекторский”, начатым позднее, и предлагаемой повестью разноречья не будет: это — одна жизнь» (232, с. 5).

## 5

Тут мы подходим к точке, с которой открываются две другие взаимосвязанные жанрово-смысловые перспективы, каждая из которых имеет самостоятельную ценность: речь идет об *автобиографической* жанровой интенции «Сестры моей — жизни» и об ее принадлежности к тому, что в последнее время начали называть *металирическим* субжанром. Рассмотрим каждое из этих начал, тем более что оба они отрефлексированы Пастернаком в его «Охранной грамоте», статьях и письмах.

О роли автобиографического начала — и как раз в связи с «Сестрой моей — жизнью» — сохранилось позднее свидетельство поэта. Говоря о Лермонтове, которому посвящена его книга, Пастернак называет его представителем «современного субъективно-биографического реализма» и «предвестием нашей современной поэзии и прозы» (229, 354). Современная поэзия и проза, таким образом, мыслятся как «биографические» по своей сути.

Крайне важно, что возвращение Пастернака к «биографическому реализму» было для него выражением «несовременных сторон поэзии» (220, с. 110) и происходило на фоне кризиса биографического романа. Современник поэта, О. Мандельштам, в год выхода «Сестры моей — жизни», писал о «конце» биографии («ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз» (176, с. 204), понимаемой им и как конец романа, и предсказывал: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибелью биографии» (176, с. 203).

Другой современник Пастернака и тоже в те же годы заметил, что у Л. Толстого уже в его автобиографической трилогии «ясно обозначается» конфликт между «я для себя» и «я для другого» — и «в продолжение всего творчества Толстой будет располагать мир по этим двум категориям, пока „я для других“ станет всей культурой, а „я для себя“ — одиноко» (18, с. 238–239). Иначе проявляется кризис биографического романа у Достоевского. Характер героя и сюжет его жизни теряют органическое единство. Человек перестал быть адекватен своей биографии, а потому «не воплощен и не может воплотиться» в ней — «у него не может быть нормального биографического сюжета» (19, с. 73). Исходя из этой особенности своего героя, Достоевский, по Бахтину, «стремится превратить жизнь героев в житие» (16, с. 333), которое «совершается непосредственно в Божием мире», а не в «историко-бытовой» действительности (15, с. 243). Некоторые художники XX века — А. Белый, экспрессионисты (Верфель, Мейринк) — тоже «пытаются строить жизнь, выйдя за пределы биографии» Так, «основа „Котика Летаева“ Белого — биография, понятая вне обычных биографических рамок, в каком-то другом плане» — не в родовом или национальном, историко-бытовом или религиозно-ортодоксальном, а в *космическом* (16, с. 334).

Художественное развитие Пастернака, несомненно, испытало на себе воздействие этих тенденций, но и противостояло им, стремясь найти свою форму сочетания «вековечного» и реально биографического. Сначала акцент делался на первом. Поэт, по его словам, еще до создания «Сестры моей — жизни» понял, что есть фено-

мены — он называет их «вековечными», — которые «жизненны не тогда, когда они обязательны (причинно обусловлены. — С.Б.), а когда они восприимчивы ко всем уподоблениям, которыми на них озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно *связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры*» (220, с. 91–92).

После этого замечательного автопризнания, перекликающегося с одним из центральных положений «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского<sup>25</sup> и многое объясняющего в образном строе Пастернака, следует не менее важное: «Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир <...>. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц. Но я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природы. Я не знал, что его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символикe, образно преломленной. Я не знал, что в отличие от примитивов его корни лежат в глубокой непосредственности нравственного чутья» (220, с. 92). Именно «Сестра моя — жизнь» стала книгой, в которой произошло осознание этого, а «сквозная образность всех частиц» и «историческая символика» в ней определеннее, чем в «Поверх барьеров», начали вырастать из «опыта реальной биографии» и «глубокой непосредственности нравственного чутья». «Летописность» книги органически включила в себя автобиографическую жанровую интенцию, ставшую одной из форм «романизации» лирики.

## 6

Однако «автобиографичность» вошла в «Сестру мою — жизнь» не просто через гетерогенный поэзии «жизненный» материал, но и через имманентный язык *автометаописания*. Книга Пастернака рассказывает не только о чем-то, находящемся за ее пределами, но и о самой себе и своем рождении; она не просто «стихи», а еще стихи «Про эти стихи». Сам поэт осознавал это качество поэзии (в том числе своей собственной) следующим образом: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наизычайнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» (220, с. 71)<sup>26</sup>.

Такая автометарефлексивная интенция, как показывают исследования, характерна и для некоторых современников Пастернака: «Специфика акмеистического текста в том, что его структура может воспроизводить его генезис» (290, с. 70). Но если у акмеистов, например у О. Мандельштама, текст (с его «тоской по мировой культуре») был по преимуществу авторефлексивно обращен на историю поэтики, то у Пастернака он имеет и отчетливо автобиографическую направленность. *Автобиографизм*, встречаясь с *автометарефлексивностью*, рождает особую жанровую модальность «Сестры моей — жизни», которую немецкие романтики называли «трансцендентальной поэзией» или «поэзией поэзии», а современные авторы — металирикой. По определению немецкой исследовательницы, «металирика — и это может быть ее предварительной дефиницией — *эстетически автореференциальный метадискурс*, принадлежащий к тому лирическому жанру, который ориентирован не на внешнюю по отношению к речи, то есть к литературе, действительность, а на такую реальность, которая вобрала в себя литературу, другими словами, впитала “вещество” лирического жанра в каждую клеточку своего сюжета» (379, с. 170).

Таким образом, в жанровом отношении книга Пастернака полигенетична: она восходит одновременно к псалмам-дифирамбам, ритуальной любовной /свадебной лирике, модернистской «симфонии», романизированной «летописи»-автобиографии и «металирике». Иначе говоря, «Сестра моя – жизнь» и на уровне жанра обнаруживает тот же принцип *художественной модальности и рядоположения разных начал в одной плоскости*, который организует ее субъектную архитеконику и образную структуру. Будущие попытки описания жанровой целостности «Сестры моей – жизни» вынуждены будут учитывать этот факт.

#### IV. «Сестра моя – жизнь» как книга стихов

##### 1

Б. Пастернак создавал «Сестру мою – жизнь» как *книгу стихов*, а потом долго совершенствовал ее как целостный художественный организм. Именно ко времени работы над ней (началу 1917 года) относятся приведенные биографом слова поэта: «Учусь писать не новеллы, не стихи, но книгу новелл, книгу стихов» (243, с. 293)<sup>27</sup>. В этом Пастернак наследник отечественной и европейской поэтических традиций конца XIX – начала XX века, для которых обращение к большим формам (циклу, «книге стихов», «лирическому роману») и рефлексия над ними – едва ли не обязательное условие творчества. Учитывая сказанное, следует предварить анализ конкретных работ о книге Пастернака как целом неким резюме о природе интересующего нас феномена.

На сегодняшний день прояснены, по крайней мере, три фундаментальных свойства циклических образований, отличающие их от дискретных и лишь внешне соединенных текстов. Первое – *автономия отдельного стихотворения в целостности цикла*, из чего рождается художественный феномен второго уровня сложности. По формулировке исследователя, «каждое стихотворение должно быть значимо для циклового целого, хотя не обязательно в абсолютно одинаковой мере. Должно возникнуть напряжение между семантической структурой отдельного стихотворения и семантической структурой циклового целого. Цикловое целое должно и беречь, и оспаривать автономии отдельных стихотворений. Поэтому цикл в отличие от составляющих его стихотворений не может уподобиться “литературному произведению искусства” в смысле традиционной, например ингарденовской, эстетики» (304, с. 18).

Для русской поэзии начала XX века выход циклических образований за границы «произведения» (как его понимала традиция) – на качественно иной уровень организации – имел и «сверхэстетический» смысл. Он был актуализирован формулой Вл. Соловьева, который считал, что на смену «отвлеченным началам» «целого» и «части» (попеременно господствовавшим друг над другом в истории) должна родиться третья историческая форма их соотношения: «Полная свобода составных частей в совершенном единстве целого»<sup>28</sup>. Цикл или книга стихотворений как раз идеально воплощают в себе этот новый «мировой» принцип, ставший особенно притягательным для Пастернака летом 1917 года.

Вторая фундаментальная особенность интересующей нас формы – *«проблематизация идентичности* выступающих в цикле *литературных форм, предметов и субъектов»* (304, с. 12) (курсив наш. – С.Б.). Благодаря сжатию и расширению смыслового потенциала отдельного текста, его идентичность преобразуется, по Р. Фигуту, в ассоциативность: «Субъект и субъекты, манифестирующие себя в лирическом цикле, те-

ряют – воображаемую в рамках поэтической фикции – онтологическую основу своей идентичности, переходя в неустойчивое состояние ассоциативного сцепления разных, нередко даже противоречащих друг другу субъектов-вариантов. Аукториальный субъект цикла <...> является мерцающей и расплывчатой проекцией всех индивидуальных лирических и говорящих субъектов отдельных стихотворений цикла. Он постепенно возникает из семантических движений цикла, а не наоборот» (304, с. 13).

По существу, речь идет о субъектной и предметно-символической «*нестационарности*» или «*интермитентности*» в смысле М.К. Мамардашвили – «невозможности одновременно, в последовательности быть всему», за которой «сквозит и более широкий метафизический закон, возможность иного представления строения мира» (173, с. 131). Такое художественное целое в равной мере дано и задано, действительно (актуально) и возможно (потенциально), имеет модальную, вероятностно-множественную и, подобно огню Гераклита, мерцающую природу.

Оба названных качества книги стихов подводят к *границам и пределам возможности самого феномена художественности*. Таково же закономерно возникающее в циклическом образовании «стремление к *автореферентности*» (304, с. 14), то есть к тому, что немецкие романтики называли «трансцендентальной поэзией» (поэзией поэзии), а современные исследователи именуют метатекстуальностью или автометаописанием. Для «Сестры моей – жизни» метапоэтическая интенция – исходная и ключевая.

По их внешней композиции циклические образования, как принято считать, бывают двух типов: 1) *концентрические*; они предполагают наличие ключевого текста («Тема» в «Темах и вариациях» Пастернака), связанного радиально с периферийными текстами (вариациями), 2) *линейные*; в них тоже есть ключевые и периферийные тексты, но «на первый план композиции выдвинуты не радиальные связи, а линейные, обусловленные заданной последовательностью текстов». Композиционная значимость стихотворения в таком цикле «определяется не только его внутренней структурой, но и местом в ряду других» (320, с. 58)<sup>29</sup>. «Сестра моя – жизнь», если пользоваться этой дефиницией, – линейный цикл, в котором первостепенное значение имеет порядок следования стихотворений, хотя со второй редакции (1920) в ней выделяется своеобразный магистрал – «Памяти Демона», приближающийся по своей роли в целом к соответствующим текстам концентрических циклов.

## 2

Изучение «Сестры моей – жизни» как целостного циклического образования только начинается. Специальных работ, посвященных этой проблеме в целом, пока не существует, хотя отдельные стороны циклической структуры рассмотрены в исследованиях И.В. Фоменко, Е. Фарино, А. Окутюрье, А. Майер и К. О'Коннор. Один из признаков малой изученности книги – господство синхронического подхода к ней: попытку рассмотреть ее в диахронии, с учетом ее эволюции от прототекста к каноническому тексту, предприняла лишь А. Майер, но сделала это не совсем последовательно. О состоянии вопроса говорит и отсутствие теоретически осознанного разграничения архитектоники и композиции «Сестры моей – жизни», в частности непроясненность и недооцененность ее субъектной архитектоники и преобладающее внимание к внешней композиции.

Тем не менее некоторыми наблюдениями и гипотезами о целом книги мы сегодня располагаем.

Так, один из первых ее исследователей считает, что при всей сложности структуры «Сестры моей – жизни», «в общем принципе ее построения легко просматривается музыкальная форма: трехчастное сонатное аллегро» (312, с. 86) – по образцу Третьей симфонии (Божественной поэмы) Скрябина (312, с. 87). Это делает более мотивированным выясненное позднее обращение поэта в «Памяти Демона» к «Северной симфонии» А. Белого. (См. и «музыкальное» заглавие следующей книги Пастернака, писавшейся параллельно с «Сестрой моей – жизнью» – «Темы и вариации». – С.Б.) По И.В. Фоменко эти части:

1) *Вступление* – «Памяти Демона», вынесенное за разделы (и несущее скрябинскую тему самоутверждения. (312, с. 87).

2) *Первая часть* – раздел «Не время ль птицам петь», в котором обозначаются и называются основные темы. Здесь начинается омывающий новый мир дождь, рождается тема гармонии миров (человека и бытия, поэзии и быта, быта и бытия), которая вырастает в тему гармонии мироздания (312, с. 86). Формула перехода от первой ко второй части – «Дождь. Надпись на «Книге степи» (312, с. 88).

3) *Вторая часть* – от «Книги степи» до «Возвращения». В ней темы первой части разрабатываются и осложняются побочными линиями. Вводятся история любви и конкретные черты «того лета», которое и становится основой дальнейшего развития цикла. Течение хронологически достоверного времени и истории любви рождает конфликт, но он, по существу, вторичен, книга движется в двух планах, и любовь лишь «врисовывается», обозначается пунктиром на мощном пласте внутреннего движения, нарастающего эмоционального напряжения, порождающего сущность «того лета». Обе эти линии («лето» и «любовь»), развиваясь и взаимодействуя как главная и побочная партии, соединяются в общей для них кульминации (раздел «Попытка душу разлучить»). Следующая сразу же за кульминацией сюжетная развязка – раздел «Возвращение» – не подводит никаких итогов, потому что по отношению ко всей вещи это лишь «формула перехода» к последней части (312, с. 86–87). Исследователь особо подчеркивает, что вторая часть не отделена от третьей, а перерастает в нее (312, с. 88).

4) *Третья часть* – «Елене» и «Послесловье». Она возвращается к основным темам первой, которые, пройдя через вторую часть книги, усложнились и утяжелились. В них уже нет наивной веры и открытости, звучавших вначале. Вместо этого появляется тема «утверждения» как отстаивания своего видения. Мир предстает уже не радостным единством, но сложным соотношением светлых и мрачных тем. Это ощущение закрепляется и темой любви, перешедшей из второй части. Наступление осени замыкает неповторимость «того лета», замыкает книгу (312, с. 87).

Внутри симфонического целого «Сестры моей – жизни» развит, по И.В. Фоменко, ее своеобразный сюжет. Он «не только отчетливо прослеживается», но «история одной любви» рассказана в настораживающе безупречной фабульной последовательности. «Мешали» лишь отдельные стихотворения и разделы. Они вклинивались в «роман», не имея к нему никакого отношения. И таких «неучтенных» стихов оставалось почти половина книги. См. и: «Мешала и атрибутика. Неудачному любовному роману предпосылалась: заглавие “Сестра моя – жизнь”, подзаголовок “Лето 1917 года”, посвящение Лермонтову и эпитафия из Ленау. Мешала и неоправданно сложная – с точки зрения сюжета – композиция» (312, с. 84).

Таким образом, своеобразие сюжета книги определяется, по Фоменко, соотношением эпического и лирического начал. Эпическое в ней – создание условно-поэтического времени: приезды-отъезды героя (прием романов путешествий), соотно-

шение дня и ночи, характерное для народного эпоса, параллельное время, аналогичное параллельному монтажу в кино, применение разноуровневого времени – все это соподчиняется и взаимоосвещается внутри единой временной рамки: осень начала и осень финала. Лирическое же – большое композиционное кольцо, благодаря которому отдельные стихи воспринимаются как нюансы целого одного состояния, и цикл становится одномоментным, хотя это мгновение – лето 1917 (311, с. 10).

При всей непроработанности деталей и отсутствии диахронического рассмотрения «Сестры моей – жизни» перед нами одна из самых корректных и глубоких на сегодняшний день интерпретаций ее как циклического образования. Убедительности предложенного И.В. Фоменко прочтения мешает, на наш взгляд, лишь то, что уже первая часть книги – цикл «Не время ль птицам петь» – говорит не только о гармонии мира, достаточно вспомнить «Тоску». А если так, то становится сомнительным, что движение смысла и внесмысловой активности книги может быть интерпретировано только как *путь от гармонии к драматизму*. У исследователя мелькнуло еще одно им самим, кажется, недооцененное наблюдение. Говоря о вступлении («Памяти Демона»), он упомянул о демоническом «скрябинском» самоутверждении, а в финале книги вновь увидел «тему “утверждения” как отстаивания своего видения». Но это смысловое кольцо ученый не рассмотрел подробно, хотя оно, как мы увидим далее, первостепенно важно.

Помимо продуктивной идеи «симфонизма» книги Пастернака, И.В. Фоменко поставил вопрос, на который так или иначе вынуждены отвечать все пишущие о ней: как соотносятся в ней сюжетная («эпическая», нарративная) последовательность в развитии темы и лирико-импрессионистская одновременность, то, что сам поэт называл «моментальным навек» или «импрессионизмом вечного».

Е. Фарино представил эту проблему как проблему «*архисюжета*». Архисюжет у Пастернака, считает исследователь, организован «по принципу “пути”, т. е. принципу последовательности “от” – “до” <...> и одновременно на принципе возврата в аналогичное исходному, но трансформированное в ранг космологического состояния» (300, с. 12). Это свидетельствует, что поэт мыслит мир как непрерывно трансформирующийся (300, с. 110) и вторично рождающийся. При последовательно развернутом продвижении сюжета у Пастернака, по Е. Фарино, «в обязательном порядке реализуется звено “перехода”». Но оно в случае удвоения памятью может быть и упразднено, а «его роль может играть сама “память”, подразумевающая пусть самый минимальный временной разрыв между случившимся и актом мнемонического воспроизведения» (300, с. 47). На этих основаниях, без видимого учета более ранних работ И.В. Фоменко и без ссылок на музыкальное начало композиции, Е. Фарино выделил в книге Пастернака 1) пролог – «Памяти Демона», 2) срединную часть и 3) завершающее «Послесловье» (300, с. 181)<sup>30</sup>.

По этой логике, путь, пройденный в «Сестре моей – жизни» и начинающийся в «Памяти Демона», в «Конце» должен не просто завершаться, но и возвращаться к своей исходной точке, повысившись в ранге и приобретя статус «космологического состояния» или «мирового первоначала», а «демоническое» в финале книги – через звено перехода или непосредственно через «память» – должно *обрести второе рождение*. У Пастернака, действительно, так и происходит, хотя этот факт в содержательном плане остался в значительной мере вне поля внимания предсказавшего его исследователя.

Ключевое для понимания книги Пастернака соотношение становления и «импрессионизма вечного» рассмотрено и в работе А. Окутюрье, специально посвящен-

ной семантике ритма. Именно стихотворные размеры, согласно исследовательнице, помогают «установить, в общих чертах, композиционную канву» (352, с. 226), в результате чего книга членится ритмической композицией на три части, обрамленные анапестом («Памяти Демона» – «Послесловье»). Этим обеспечивается динамическое движение и пространственное, сюжетно-композиционное, расчленяющее измерение целого книги. Роль же объединяющего – «музыкального» начала, по А. Окутюрье, выполняют стихотворная графика, разностопность, система клаузул и звукопись, которыми «намечается динамика композиции» и налаживается «архиритм», отличающийся особой структурой и сложной организацией (352, с. 225–226).

Сочетание этих двух начал обуславливает «целостность и линейность повествования (позволяющие воспринять книгу как целое, несмотря на многочисленные темноты ее)» и в то же время «закрепляет контрастные сюжетные моменты (что отсылает к изначальному единству пережитого)». «Архиритм» «смыкает сюжетность: непрерывность поэтической речи, выливающейся за пределы стиха, отвечает стремлению охватить, порой шемящую, полноту жизни» (352, с. 257). Заметим, что здесь А. Окутюрье, как до нее И.В. Фоменко, подходит к роли «музыки» в «Сестре моей – жизни», и даже шире: уже знакомую нам проблему членения и единства она видит в свете соотношения пространственных и временных искусств. Как заметила исследовательница в выступлении на дискуссии, «в основе СМЖ лежит принцип перемещаемости, которому соответствует, скорее всего, система аккордов в музыке, чем и создается ритмическая канва. С другой стороны, этому принципу соответствует размещение элементов в пространстве на манер живописца» (355, с. 269).

Таким образом, два начала, организующие «Сестру мою – жизнь», понимаются разными исследователями как эпическое и лирическое, либо музыкальное и живописное, а в более поздних работах – нарративное и дискурсивное. Именно последний аспект акцентирует А. Майер в монографии, посвященной «Сестре моей жизни». Исследовательница утверждает, что стихам книги «чуждо нарративное начало и любое намерение повествовать» (378, с. 159); «интерес Пастернака сосредоточен на восприятии моментального чувства и рефлексии, но не на изображении происшествий и обстоятельств» (378, с. 60). В то же время А. Майер видит в книге «пример редкой поэтической формы. Это большой лирический цикл, отдельные элементы которого полно раскрывают свое значение только в связи с целым <...>. Каждое стихотворение имеет свое неповторимое место в рамках целого, отдельные тексты образуют группы-главы, из глав вырастает книга» (378, с. 159). Большая часть исследования А. Майер и посвящена именно тому, чтобы показать, как членится книга Пастернака благодаря пространственно-временным критериям (378, с. 60) и как, напротив, «анафорические» связи создают единство разного (378, с. 61–67).

Благодаря этим противоположным типам связей, «порядок расположения стихотворений воссоздает историю /событий/, которая не выражена на вербальном уровне», но в которой лирическая «моментальность» каждый раз «получает свое историческое место». Подчеркнем, что, согласно А. Майер, «эффекта, близкого к эпическому, «поэт добивается, не прибегая к собственно наррации» (378, с. 159), а используя возможности пространственно временной и ситуативной организации событий<sup>31</sup>.

В своих поисках пространственно-временных связей в циклическом целом книги А. Майер обратилась к истории текста и открыла самое первичное архитектурное членение «Сестры моей – жизни».



Мы помним, что симфоническую трехчастность книги Пастернака подчеркивал И.В. Фоменко, а после него по-своему Е. Фарино. Иное, чем у них, но тоже трехчленное деление «Сестры моей – жизни» предлагала А. Окутюрье, основываясь на своей трактовке семантики ритма у Пастернака. Согласно ее подходу, первая часть книги начинается с «Памяти Демона» и включает разделы «Не время ль птицам петь», «Книга степи» и стихотворение «Душистою веткою машучи», открывающее третий раздел («Развлеченья любимой»). Эта часть книги «отмечена: разностопностью и графикой, амфибрахией в трехсложниках, и некой группировкой стихотворений по размерам и просодическим особенностям. Например, имеются: участок амфибрахия (№ 4, 5, 6, 7), ямбы, расположенные по двое – при дактилическом / мужском окончании (№ 8, 9), при сходном строфическом построении (№ 13, 14)» (352, с. 226–227)<sup>32</sup>.

Вторая часть книги, по А. Окутюрье, начинается с «Сложа весла» и включает все последующие стихотворения третьего, четвертого и пятого разделов («Развлеченья любимой», «Заняття философией», «Песни в письмах, чтоб не скучала», всего 15 стихотворений). Она «отмечена отсутствием разностопности».

Третья часть – 18 стихотворений от раздела «Романовка» до конца книги (352, с. 227) – «знаменуется варьированием структурной схемы начальной части». Представлены, но в два раза меньше, и разностопность – уже никак не отмеченная графикой, – и амфибрахий. Первое стихотворение «Романовки» – «Степь» – перекликается с заглавием «Книга степи», «где заканчивается вступительная полоса книги». А последнее стихотворение «Романовки» – «Еще более душный рассвет» – синтагматически связано с предшествующей «Душной ночью», а парадигматически с «Концом»: оба стихотворения, по А. Окутюрье, – единственные в книге примеры «вольного» построения поэтического текста (352, с. 227).

Несмотря на то, что Окутюрье опирается на такой объективный, казалось бы, показатель, как ритм, ее членение книги не выглядит убедительным (вероятно, из-за слишком специфического понимания семантики ритма и полного невнимания к тому, что в последние десятилетия называют семантическим ореолом метра). Напротив, А. Майер опирается на совершенно очевидный факт изначальной двухчастности «Сестры моей – жизни», которая, начиная с автографа 1919 года и до первых изданий (1922 и 1923), состояла из вводного (сначала безымянного) раздела «Не время ль птицам петь» и «Книги степи», включавшей в себя остальную корпус текстов (378, с. 36).

Генетический подход с учетом перегруппировок циклов, их пополнения и членения, смены заглавий циклов и стихотворений, позволил А. Майер увидеть более ранние связи между текстами, ушедшие в тень, заслоненные или исчезнувшие впоследствии. Так, она восстановила в самом раннем автографе «Сестры моей – жизни» (1919) пучок смысловых связей, концентрирующихся вокруг неполностью дошедшего до нас стихотворения Пастернака «1000 и одна ночь». Строки из него стали эпиграфом к стихотворениям «Тысяча и одна» (будущее «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе») и «Сложа весла» (последнее первоначально входило в вводный раздел книги), но с ним же был соотнесен завершающий текст «В тысячу первую» (будущий «Конец»). Благодаря этому, как показала исследовательница, «мотив 1000 и одной ночи» первоначально образовывал рамку, охватывающую всю книгу и соединяющую ее начало и конец, весну и осень, введение и послесловие (378, с. 41). В печатных изданиях «Сестры моей – жизни» «эта связь уже неуловима», ибо изменены заглавия и сняты эпиграфы (378, с. 42), но она служит еще одним доказательством того, что из-

начальная «разделительная линия прежде всего проходит между первой главой и остальной частью книги» (378, с. 36).

Анализ пространственно-временной организации показал и большее. А. Майер заметила, что в целом ряде случаев — чаще всего в нынешней «Книге степи» — наложены друг на друга не только разные времена, но и разные героини. Простейший случай. В стихотворении «Из суевья» лирическое «я» упоминает «каморку» («Я поселился здесь вторично / Из суевья»), в которой поэт жил зимой 1913–1914 года и которую посетил еще раз осенью 1914-го. Весь этот период, как замечает А. Майер, «был посвящен Н.М. Пичете, одной из сестер Синяковых» (378, с. 46). Никаких следов связи двух времен и героинь здесь нет, кроме уже упомянутого слова «вторично». В других стихотворениях картина сложнее.

«Балашов» — «тоже говорит о времени до 1917 года. Пастернак был в этом городе <...> дважды: в июле 1915-го он посетил здесь Надежду Синякову, а в августе 1917 года — Елену Виноград. Данное стихотворение изображает ретроспективную память об одном жарком июльском дне» — и, добавим мы, без всяких объяснений ставит рядом «июльскую лазурь» и «осенний ранний час». «Образец» — также «ретроспективное воспоминание о поездке по Украине (Харьковской губернии) летом 1915 года» — в степное имение сестер Синяковых «Красная поляна» (378, с. 47). Не только места («каморка» на Лебязьем, Балашов, степь), но и времена (1915–1917 годы), и героини (Н. Синякова, Е. Виноград) здесь не просто сближаются в воспоминании, а буквально накладываются друг на друга, в частности, по А. Майер, «образы двух женщин “без шва” соединились в этих стихах, и нельзя ощутить, что не все тексты проистекают из одного и того же времени и ситуации». Правда, исследовательница делает из этого односторонний вывод, будто стихотворения «Книги степи» посвящены не Елене Виноград, а Надежде Синяковой (378, с. 25). Вся суть, однако, именно в наложении друг на друга хронотопов и героинь, о чем мы подробнее скажем чуть ниже.

Но если это так, то мы прикасаемся тут уже не к внешней композиции, а к субъективной архитектонике книги, обделенной вниманием исследователей Пастернака.

К одному из аспектов этой архитектоники вышла К. О'Коннор. Она, в отличие от А. Майер, не видит в женском образе у Пастернака наложения двух субъектов, но утверждает, что в книге присутствует *точка зрения не только «я», но и героини*. Так, исследовательница прочитывает «повсюду явные и неявные предположения различных моделей поведения любимой — Дездемона, Офелия, Маргарита. Сам Пастернак, перечисляя этих архетипических трагических героинь, иронизирует над тем, что его героиня пытается имитировать их. Более того, уделяя внимание ее способности к самодраматизации, он отгораживается от ответственности и вины за последствия, если бы текст следовал ее сценарию» (385, с. 181–182). К сожалению, убедительных доказательств этого исследовательница не приводит.

Особенно концентрированно интенция героини подана, по О'Коннор, в цикле «Развлеченья любимой», где происходит встреча двух отношений к миру — «ее» и «я», а сходные ситуации (например, катание на лодке) даны с разных точек зрения (385, с. 188–189)<sup>33</sup>. При этом О'Коннор подчеркивает прежде всего различие интенций «я» и героини: «Для того, чтобы показать, что его собственное отношение к Шекспиру совершенно отличается от такового со стороны его возлюбленной, поэт использует сложные способы создания связи своего текста с шекспировским и демонстрирует собственные креативные возможности. Чужое творчество заставляет героиню эмоционально сопереживать и идентифицировать себя с предшественницами, в то вре-

для как поэт виртуозно создает свои собственные произведения» (385, с. 189). Эти положения также остаются не доказанными.

В итоге исследовательница интерпретирует ситуацию не как диалог между героями, а как тривиальный спор, ибо, хотя в следующей главе Пастернак «по-видимости разделяет возлюбленную и поэта, переходя от *ее* развлечений к *его* целеустремленным занятиям философией, однако в действительности поэт и его поэзия остаются первоначальным объектом исследования. Образ любимой, который проявляется в ее забавах, — стереотипно женский: ее первичная функция — быть трамплином для метафорической избирательности поэта. Она — Вечная Женственность, образ, общий для многих художников (например, Лермонтов, Ленау, Гёте и др.), она — подражание образцу и в то же время она — подтверждение гения только *одного* поэта, который сейчас создает ее образ» (385, с. 189).

Кажется, трудно было понять Пастернака превратней. Равно некорректны здесь и утверждение о наличии в тексте расчлененно поданной и существующей отдельно от авторской интенции героини, и тезис о монологичности субъекта речи, для которого героиня только «функция» и способ самовыражения. Впрочем, обе посылки имеют в тексте основания, лежащие на совсем другом смысловом уровне. Интенция героини, несомненно, в тексте присутствует, но не потому, что субъект речи отделяет ее от собственной интенции, а потому, что он сам временами предельно приближается к ее *внутренней (софийной) точке зрения*. Так происходит, например, в цикле «Развлечения любимой», где мир природный, социальный и эстетический увиден как «ее» игра и порождение. Никакой полемичности по восприятию мироотношения героини здесь нет, как нет и сколько-нибудь принципиального различия с «Занятиями философией», потому что, как мы увидим, и эти «занятия» — опыт приближения к софийному началу.

Тем не менее полного совпадения двух интенций в «Сестре моей — жизни» действительно нет, но *разно-гласия* героев здесь имеют отнюдь не тот характер, который приписывает им исследовательница. Для того чтобы это увидеть, необходимо специально рассмотреть субъектную архитектуру книги в ее синхроническом и диахроническом аспектах. Поскольку же кратчайшая «формула» этой архитектуроники дана в заглавии «Сестра моя — жизнь», мы сначала обратимся к поэтике «имени» книги.

---

1. Подробнее об этой форме высказывания в русской поэзии см. в нашей работе: Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

2. Наши возражения против понимания отношений автора и героя в лирике как субъект-объектных см. в работах: Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 22–27; Лирический субъект // Литературное произведение: основные термины и понятия. М., 1999; Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении.). М., 2003.

3. См. об этом: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Времен. 1977; Овчинников Н.Ф. Б.Л. Пастернак — поиски призвания (от философии к поэзии) // Вопросы философии. 1990. № 4; Dorzweiler S. Boris Pasternak und die deutsche Philosophie // Boris Pasternak und Deutschland. Hrsg. Von S. Dorzweiler. Kasstl, 1992; Хан А. Борис Пастернак и Густав Шпет. Опыт сопоставительной характеристики // Wiener slawistischer Almanach. Band 43, 1999; Павловец М.Г. Становление художественной системы Б.Л. Пастернака и творчество Р.М. Рильке. Диссертация на соискание уч. степени канд. филолог. наук. М., 1997, и др.

4. А. Хан по традиции, идущей от Якобсона, называет этот тип связи «метонимическим», но он на порядок древнее современного понимания метонимии и восходит к мифологической «партиципа-

ции» и синкретизму субъектов, описанным с разных сторон А.Н. Веселовским и Л. Леви-Брюлем. — Хан А. Указ. соч. С. 41.

5. См. и более позднее утверждение М.М. Бахтина, что дух — «совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (без отвлечения от «я») (Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 97–98).

6. *Соловьев В.С.* Смысл любви // Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 534. См. близкую формулу одного из крупнейших после Соловьева софиологов: «Она есть некая живая сущность, живое духовное, хотя и безыпостасное существо, Божество Божие, живущее целостно, но вместе и дифференцированной, окачествованной жизнью» (*Булгаков С.Н.* Божественная София // Франк С.Л. Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX в. Антология. Washington; New York, 1965. С. 217).

7. Из последних работ на эту тему см.: *Lieberman M.* Два типа поэтического истолкования импрессионизма: воплощение женского образа у Пастернака и Ахматовой // *Studia Russica XIX.* Budapest. 2001.

8. См. до этого: «Фигуральная образность, вот что связывалось всегда в представлении обывателя с понятием поэзии» (Там же). И дальше: «Между тем, только явлениям по смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима <...>. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представления только болезненная необходимость в сближении, та чересполодность, которая царит в лирически нагнетанном сознании» (Там же. С. 125).

9. «Стихи Пастернака — целое царство метонимий, очнувшихся для самостоятельного существования» (Там же. С. 330). Вот только несколько свидетельств этого: Пастернак «по существу своего миропонимания поэт метонимический» (*Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 252). То, что в области тропики важнейшие инновации Пастернака связаны с упором на связи по смежности, утверждает А.К. Жолковский, давая отсылку: «...о роли связей по смежности в мире Пастернака см. Якобсон...» (*Жолковский А.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака. // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 216). «В основе композиции «Сестры моей — жизни» как целого <...> лежит последовательность мысленно-вещественных метонимий, которые становятся метафорами друг друга» (*Фатеева Н.А.* Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора в поэтическом языке // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М., 1995. С. 193. См. также: *Флейшман Л.* Пастернак и предреволюционный футуризм // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 250; на этой идее основываются авторы работ о Пастернаке, собранные в *Studia russica XIX.* Budapest. 2001), по крайней мере, она не вызвала их возражений. Между тем перед нами существенный вопрос, требующий непредвзятого рассматривания. Еще предстоит выяснить, какую роль действительно играет метонимия у Пастернака и как она соотносится с уже отмеченным принципом соположения.

10. Историческая поэтика, как известно, осознала тропы — метонимические и метафорические — как новообразование, которому предшествовали архаические и синкретические по своей природе языки кумуляции и параллелизма. См. об этом нашу работу: «Историческая поэтика». М., 2001, глава «Словесный образ в эпоху синкретизма». В ней проводится мысль, что в ходе многовекового развития эстетического сознания изначальная идея субстанциального *синкретизма-тождества* превратилась в условно-поэтическое *сходство*, из которого выросли метафорические тропы, а мифологически буквальная *сопричастность* эволюционировала в *отношение*, ставшее основой тропов метонимических. То, что принято называть у Пастернака метонимией, может быть объяснено как порождение более архаического принципа партиципации (сопричастности), из которого возникла сама метонимия.

11. «Разумеется, весь переулочек в его сплошной сумрачности был кругом и целиком Анною. Тут Сережа не был одинок, и знал это. И правда, с кем до него этого не бывало! Однако чувство было еще шире и точнее, и тут помощь друзей и предшественников кончалась. Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром <...>. Она молча красовалась в его присутствии и не звала на помощь. И помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обложенная тополями, точно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни» (*Пастернак Б.* Повесть. Л., 1934. С. 90–91).

12. Некрасова Е.А. Сравнение в поэтических текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982. С. 115. См. также: «Совмещение в одном перечислительном ряду различных по лексической характеристике слов как равных, выполняющих одни и те же функции, может быть распространено на достаточно широкий круг явлений, в ряду которых соподчиненные сравнения окажутся только одной из конкретизаций общего художественного принципа» (Там же. С. 123).

13. Иоффе И.И. Указ. соч. С. 470. См. также: «Слово употребляется не потому, что в данной фразе оно уместно, а потому, что оно нужно и в середине и в конце» (С. 471). Эта особенность Пастернака не учтена и превратно понята как поэтическая «глухота» (при всех оговорках об отсутствии в этом определении отрицательных коннотаций) в работе: Шанир М.И. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (идеология одного идеолекта) // Известия РАН, серия литературы и языка. Т. 63. 2004. № 4. Июль-август.

14. См. как характеризует эту попытку М.Л. Гаспаров: «Хотя начинается исследовательская работа авторов (как и всякая исследовательская работа) с движения интуиции (с априорно заданной системы приемов и восхождения от текста к абстрактной формулировке темы. — С.Б.), кончается она изложением предельно рационалистичным. Цель ее — выведение средств выразительности из области подсознательного в область сознательного. Здесь нет места ни тайне писательского творчества, ни произволу читательского сотворчества. Что не поддается формализации в «теме — тексте», то безоговорочно оставляется за рамками исследования: «о чем нельзя сказать, о том следует молчать» (Гаспаров М.Л. Предисловие // Жалковский А.К., Шелов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. С. 7).

15. Фарино Е. Поэтика Пастернака. С.12. См. в другом месте в связи с мотивом рождества/ преобразования: «Пастернаковское “рождество” не рождение мира как таковое, а “повторное рождение”, т. е. оно мыслится как “воскресенье” — “перерождение” <...>. По этой причине оно как мотив в пастернаковской последовательности мотивов не может быть мотивом исходным, инициирующим текст и мир, и в обязательном порядке должно быть мотивом переходным, трансформирующим, т. е. всегда предварительному толкователю окультурной литературы, как Р. Генон, «шире аналогии» (Там же. С. 117).

16. О возрождении архаических образных языков в символизме и постсимволистских художественных течениях см.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 248–256, 275–282.

17. «Соответствия» (correspondances) Ш. Бодлера имеют своим главным источником correspondentia Э. Сведенборга. См.: Сведенборг Э. Мудрость ангельская о Божественной любви и Божественной мудрости / Пер. В.А. Клиновского. Киев, 1997. С. 59 и др. Но у этого принципа есть более глубокие корни. В мистической литературе его связывают с герметической традицией, сближая с «аналогией», но и отличая от нее. Принцип «аналогии» сформулирован Гермесом Тризмегистом как исходная посылка его системы: «То, что внизу, существует так, как оно наверху, а то, что наверху, существует так, как оно есть внизу, чтобы воплотить собой явленность единого сущего» (Гермес Тризмегист. Изумрудная скрижаль // Высокий герметизм. СПб., 2001. С. 24). «Соответствие» же, согласно такому авторитетному толкователю оккультной литературы, как Р. Генон, «шире аналогии» («не всякое соответствие является аналогией»), хотя и имеет в ней свои основания (Генон Р. Символы аналогии // Генон Р. Символы священной науки. М., 2002. С. 345). Об этих основаниях см.: «Все сущее, каково бы ни было его обличье, принцип своего бытия имеет в Божественном Интеллекте, а потому на свой лад и соответственно способу своего существования транслирует и выражает этот принцип. И так от одного образа к другому все сущее сплетается между собой, ищет взаимодействия, стремясь к универсальной полноте гармонии, которая есть как бы отражение самого Единства. Это соответствие является подлинным основанием символики, и вот почему законы низшей сферы всегда могут быть приняты за символизацию реальностей высшего порядка, где они обретают свое самое глубокое основание, которое есть разом их принцип и цель» (Генон Р. Слово и символ // Генон Р. Символы священной науки. С. 38).

18. «Вместо триады я предлагаю говорить о тетрактиде по следующим причинам. 1) Диалектическую триаду легко понять (и понимали) как чистую идею и смысл, в то время как диалектика захватывает как раз всю стихию живого движения фактов, и потому надо говорить не просто об отвлеченной триаде, но и о триаде как о **вещи**, как о **факте**, т. е. триада должна вобрать в себя действительность и стать ею. “Четвертый” момент и есть у меня “факт”. 2) Только таким образом и можно спасти диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, оперирующего с абстрактными понятиями, не имею-

щими в себе никакого тела» (Лосев А.Ф. Дialeктика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. М., 1995. С. 163).

19. Так, в одной из последних книг о Пастернаке не обсуждается даже сама возможность альтернативы тропам в его образном языке, но догматически утверждается, что «генетическим кодом, определяющим всю систему языковой и творческой личности» Пастернака, являются *метатропы* (Фатеева Н. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 17). Правда, благодаря постмодернистской неопределенности формулировок, «метатропы» Фатеевой трудно соотнести с классическими тропами, поэтому всякий терминологический спор здесь теряет смысл. Попытка же автора опереться на то, что Д.Е. Максимов называл «поэтическими интеграторами», заставляет сказать, что ученый не считал и не называл эти «интеграторы» *тропами*, а относил их к *символам*.

20. Подробнее об этом и о месте Пастернака в большом времени истории поэтики см. в нашей книге: «Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

21. *Фарино Е.* Поэтика Пастернака («Путевые заметки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989. С. 174. Ср. о более позднем цикле «Путевые записки»: «То, что в ранней лирике было выражено у Пастернака восклицательными конструкциями, в разбираемом цикле выражается повествовательными формами».

22. *Жолковский А.К.* Книга книг Пастернака (к 75-летию «Сестры моей – жизни») // Звезда, 1997. С. 195. См., например, такое место: 1. Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. 2. Хвалите его, все Ангелы Его, хвалите Его все воинства Его. 3. Хвалите Его солнце и луна, хвалите Его все звезды света. 4. Хвалите Его небеса небес и воды, которые превыше небес. 5. Да хвалят имя Господа, ибо Он повелел, и сотворились. 6. Поставил их на веки и веки, дал устав, который не пройдет. 7. Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны, 8. Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его, 9. Горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры, 10. Звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, 11. Цари земные и все народы, князья и судьи земные. 12. Юноши и девушки, старцы и отроки – 13. Да хвалят имя Господа; ибо имя Его одного превознесено, слава Его – на земле и на небесах. 14. Он возвысил рог народа Своего, славу всех святых Своих, сынов Израилевых, народа близкого к Нему. Аллилуия.

23. О связи «Сестры моей – жизни» с Песнью песней см. и: *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. С. 185.

24. Цитируется по: *Жолковский А.* Книга книг Пастернака. С. 200. Сам исследователь пишет, что приводит «текст, сообщенный Е.В. Ивановой и И.П. Янковым» // Там же. С. 213.

25. «...проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий к каждому новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» (*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 52).

26. Ср. с более ранним утверждением Ф. Сологуба о том, что образы искусства «тогда имеют наиболее действенную силу, когда они в самих себе несут историю своего происхождения» (*Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. М, 1991. Т. 2. С. 201).

27. *Пастернак Е.Б.* Б. Пастернак. Материалы к биографии. М. 1989. С. 293. Показательно, что в 1918–1922 гг., когда «Сестра моя – жизнь» все еще находится в процессе становления и близится к завершению, поэт создает «Несколько положений», в центре внимания которых не просто «произведения», а как раз «книга», «кубический кусок горячей, дымящейся совести», без которой «духовный род не имел бы продолжения» (*Пастернак Б.* Об искусстве. М., 1990. С. 144). См. также: «Ее писали. Она росла, набиралась ума, видала виды, – и вот она выросла и – такова» (С. 144); «ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается Бог весть где, и растет, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг, в самый темный, ошеломительный и панический миг, заговаривает всеми вершинами сразу, докатившись» (С. 145).

28. Ср. формулу самого Пастернака: «Вольно порознь и благодатно в целом» – письмо к М. Цветаевой от 10 июня 1926 г. (*Р.-М. Рильке, Б. Пастернак и М. Цветаева.* Письма 1926 г. М., 1990. С. 137).

29. *Хаев Е.С.* Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. С. 58. Малоубедительная попытка пересмотра такой классификации циклов была предпринята Й. Ужаревичем. Он предлагает различать радиальные (центрифугальные) и линейные (последовательно-сюжетные) циклические образования. «Сестра моя – жизнь», при такой номенклатуре – образец линейного, а «Темы и вариации» – радиального цикла (*Ужаревич Й.* Лирический цикл (Пастернак и Мандельштам) // *Studia Russica.* XIX. Budapest, 2001).

30. См. об аналогичной трехчастности и более позднего цикла «Путевые записки» (1936) (Там же. С. 12).

31. Говоря о «Книге степи», в которой дана предыстория событий, изображенных в следующих частях книги, А. Майер отмечает редкость и необычность такого построения для книги стихов и большей естественности его в прозе поэта: «Эта общность с эпикой кажется, на первый взгляд, противостоящей стремлению автора освободить стихотворения “Сестры моей – жизни” от повествования об обстоятельствах и от других нарративных элементов. Только когда стихи изображают моментальные восприятия, при которых автору важно лишь то, что открывается в этот миг, подобная моментальность получает свое историческое место» (С. 47).

32. Тут необходимо сделать два замечания. Во-первых, группа стихотворений, названная исследовательницей амфибрахической, на самом деле включает в себя как *собственно амфибрахий* (раздел «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» подхватывает амфибрахические возможности заглавия и потому особенно выделен в книге: *Маймескулова А.* Стихотворение Пастернака «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» // *Poetika Pasternaka. Zeszyty Naukowe Wyzszej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne; Filologia Rosyjska* 1989 z. 31/12. Bydgoszcz. 1990. С. 92–93), так и *сочетание амфибрахия с дольником на основе амфибрахия* («Плачущий сад», «Зеркало», «Девочка») (всего 7 стихотворений). Если чистым амфибрахийем (четырёхстопным и разностопным – 4/3) написаны всего лишь «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» и «Любимая, – жуть! Когда любит поэт», то на его основе возникли *все стихотворения книги, являющиеся дольниками или включающие в себя дольниковые строки* («Зеркало», «Девочка», «Душистою веткою», «Степь»), а также *подавляющее число полиметрических композиций* («Плачущий сад», «Весенний дождь», «Свистки милиционеров», «Мухи мучкапской чайной»). Таким образом, амфибрахий 4/3 присутствует в той или иной форме в десяти стихотворениях, т. е. в 20 % текста – это самая частая в книге встречаемость размера. Во-вторых, с самого начала книги – на этот раз не заголовком, а эпиграфом из Н. Ленау – задана не только ее «амфибрахичность», но и «ямбичность», а именно сочетание четырех-трехстопника. Таким ямбом написаны 5 стихотворений («Не трогать», «Ты так играла эту роль», «Балашов», «Лето», «Имелось»), но и он входит в разностопные стихи («Еще более душный рассвет») и в полиметрические композиции («Заместительница»), а трехстопный ямб – в «Как усыпительна жизнь» и «У себя дома». Кроме того, все ямбы книги (помимо одного пятистопного – «Как у них») являются вариациями трех-четырёхстопника. Получается, что в ритме «Сестры моей – жизни» реализуется потенциальный стихотворный размер и заглавия, и эпиграфа.

33. «Ссылка на ее тенденцию видеть повсюду проявления романтической близости не может не напоминать его собственные построения с участием женского и мужского начал (ветки и сада). Второе стихотворение главы “Сложив весла” подтверждает увлечение любимой любовной интригой и романом и напоминает обстановку, уже связавшуюся в нашем сознании с поэтом, а именно сцену в лодке из стихотворений “Ты так играла эту роль” и “Подражатели” <...>. Признавая привлекательность романа, поэт, таким образом, несколько отделяет себя от него» (*О’Коннор К.* Указ. соч. С. 188–189).

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### ПОЭТИКА КНИГИ СТИХОВ

#### ГЛАВА I

#### ЗАГЛАВИЕ, ЕГО ИСТОЧНИКИ И ПРЕДЫСТОРИЯ

Поэтика Пастернака имплицитно выражена в «имени» его книги, где оказались *рядоположенными в одной плоскости* заглавие «*Сестра моя — жизнь*», подзаголовок «*Лето 1917 года*», явное — «*Посвящается Лермонтову*» и подразумеваемое (*Елене Виноград*) посвящение, наконец, эпитафия:

*Es braust der Wald, am Himmel zieh'n  
Des Sturmes Donnerflüge,  
Da mal' ich in die Wetter hin,  
O, Mädchen, deine Züge.*

*Nic. Lenau*

Бушует лес, по небу тянутся  
Громовые полеты бури,  
Тогда я вривываю в непогоду,  
О девочка, твои черты.

*Ник. Ленау.*

К ним примыкает и эпитафия ко второму разделу — «Книге степи»:

*Est-il possible, — le fût il?*

*Verlaine*

Возможно ли оно, — было ли оно?

Верлен.

По своему стилю и смысловым обликам эти образы, как сказал бы К. Случевский, «разных областей мышленья». Заголовок — не то бытовая фраза, не то модернистская новация, восходящая, однако, как мы увидим, к древнейшей дифирамбической формуле свадебного обряда, обращенной к царице-невесте. Название книги соположено с контрастирующим подзаголовком — прозаическим и одновременно «летописным», воссоздающим природное, историческое и биографическое время, увиденное в орле мифологических «первых» дней творения. Посвящения — явное и подразумеваемое — озвучивают рождающееся целое темами *любви и личности*. Первый эпитафия отсылает к романтической нераздельности природы и любимой, а второй ставит под сомнение все предыдущее, переводя его, однако, из факта действительности в сферу поиска утраченного времени, заново пережив и осознав его в вероятностной («чудесной») модальности.

В то же время очевидно, что эти разные и рядоположенные поэтические формулы составляют особого рода синкретическую художественную целостность. Введенный через эпитафия *женский образ, мерцающий сквозь природу*, корреспондирует с заглавием (с «*сестрой-жизнью*») — это достаточно очевидно. Но у книги есть подзаголовок — «Лето 1917 года». Слово «*лето*» здесь стоит после слова «*жизнь*» и составляет с



ним смысловую пару, укорененную еще в мифологической семантике (так же, как параллель «зима—смерть»). Одновременно «лето» отождествлено и со вторым «я» «жизни» — женщиной-любимой, что прямо выговорено в стихотворении, написанном в том же 1917 году, но включенном не в «Сестру мою — жизнь», а в «Темы и вариации»:

Весна была просто тобой,  
И лето — с грехом пополам.  
Но осень, но этот позор голубой  
Обоев, и войлок, и хлам!

(См. также в самой «Сестре моей — жизни»: «святого лета твоего» / «Наша гроза»/). В прямой связи с заголовком и подзаголовком — «сестрой-жизнью» и «летом» — оказывается заявленное посвящение *Лермонтову* и подразумеваемое — *Елене* Виноград, но в этот же круг попадает фамилия автора стихотворения, из которого взят эпиграф. «Ленау» и «Елена» — достаточно прозрачные анаграммы, но у Пастернака в этом же звуко-смысловом ряду стоят и «рифмуются» друг с другом «лето» и «Лермонтов», что поэт удостоверил более поздним стихотворением «Любимая, — молвы слащавой»:

Теперь не сверстники поэтов,  
Вся ширь проселков, меж и лех  
Рифмует с *Лермонтовым лето*  
И с Пушкиным гусей и снег (курсив наш. — С.Б.).

Этим интересующая нас связь заголовочного комплекса, эпиграфа и текста не ограничивается. В анаграмматический ряд *лето*, *Лермонтов*, *Елена*, *Ленау* включается и «*Верлен*», автор строки-эпиграфа к «Книге степи» (в автографе 1919 года этот эпиграф относился ко всем разделам «Сестры моей — жизни», кроме вводного / будущего «Не время ль птицам петь»/, что необычайно повышало его значимость и сопологало с эпиграфом из Ленау).

Вновь акцентируя внимание на анаграмме, создающей синкретическую звуко-смысловую целостность «имени» книги, заметим, что она — одно из проявлений пастернаковского восприятия значения слова и его звуковой стороны. Как мы помним, Ю.М. Лотман показал, что у поэта развертка текста «идет по законам сближения одинаково звучащих слов», но «повторяемость фонем <...> лишь внешне напоминает традиционную поэтическую эвфонию» — слово становится «вещью среди вещей» (158, с. 231–232). Конечно, «вещь» здесь не следует понимать буквально. Слово воспринимается Пастернаком не как нечто овеществленное, но как нечто субстанциональное. Поэтому точнее говорить не о развертке текста по законам сближения одинаково звучащих слов, а о свойственной Пастернаку (как и некоторым его современникам) «недифференцированности звуковых и семантических комплексов» (107, с. 530), возрождающей на новых основаниях мифологическое отношение к миру и слову (109, с. 47).

Очевидно, что звуковой синкретизм анаграмматического ряда — *лето*, *Лермонтов*, *Елена*, *Ленау*, *Верлен* — воспроизводит нерасчленимую целостность разных, но лежащих для поэта в одной смысловой плоскости *ликов сестры-жизни: природы, истории, любви, искусства*. Смысловая структура новой синкретичности пастернаковс-

кого слова проявится полнее, если мы специально рассмотрим разные измерения «имени» его книги.

## 1. Источники в поэтической традиции

Заглавие «Сестра моя – жизнь» – кратчайшее поэтическое «определение» поэзии Пастернака – полигенетично.

1. Один из ближайших его источников отметил (правда, не указав конкретных текстов) И.П. Смирнов: «Именно у А. Добролюбова заимствовал Пастернак название для ранней книги «Сестра моя – жизнь» (272, с. 38). Действительно, в сборнике А. Добролюбова «Из книги невидимой» многократно встречаются поэтические формулы типа «сестрица весна», «сестрица заря», «сестра вода», «сестры звездочки», «горы, холмы земли – братцы, сестры мои» и один раз прямо – «сестра моя жизнь» (97, с. 54). В приводимом А. Жолковским стихотворении «Заклучил я с тобою завет» есть строки:

Вдруг упал я ниц лицом до земли  
Пред тобою, сестра моя жизнь... (100, с. 200)

Неоднократное появление у А. Добролюбова этой поэтической формулы в окружении родственных ей («сестрица весна» и др.) заставляет считать, что ее источником был св. Франциск Ассизский, для стиля которого подобные образы – апеллесова черта. В то же время начальные строки стихотворения «Заклучил я с тобою завет / Среди яблонь в весеннем цвету» – прозрачная реминисценция из Песни песней:

Как меж деревьев леса  
яблоня, –  
так между юношей  
мой друг!  
В его тени  
сидела и томилась я,  
и плод его  
устам моим был сладок (248).

Таким образом, за интересующими нас местами у Добролюбова стоит большая традиция «простого» и наивного, но в своих истоках и обрядового и мистического воспевания любви – псалмы Франциска Ассизского и Песнь песней. К этой традиции был приобщен и Б. Пастернак – в том числе и через стихи А. Добролюбова.

2. Другой источник заглавия «Сестра моя – жизнь» – Р.-М. Рильке, в чьей книге «Часослов» (1899–1903) героем является «монах». В последнем стихотворении книги в третьем лице говорится о Франциске Ассизском и дважды возникает образ «сестры»:

Und wenn er sang <...>  
und nur die Herzen schrieen in den Schwestern,  
die er berührte wie ein Bräutigam.  
И когда он пел <...>,  
только сердца кричали в сестрах,  
которых он касался как жених;



человечен, внеличен; религия твари есть религия человека, еще не сознавшего себя человеком. В ней нет никакой остроты личного устремления к Богу, потому что вообще нет личности. Есть *все*, безнадежно поглотившее и растворившее в себе личность Бога; обратно, религия Франциска есть Божеская личность, Христос, включивший в себя “всяческая и всех”. У св. Франциска природа одушевлена не потому, что она сама — Бог, но потому, что Бог дал ей душу» (99, с. XXV). Дурылиным повторы широко распространенные в философской литературе того времени упреки пантеизму в том, что с его точки зрения «непонятно возникновение конечного, возникновение нашего “я”» (341, с. 705). Учет такой критической позиции *помогает развести пантеистические и христианские начала в «Сестре моей — жизни», в которой тема личности и истории — ключевая*, что засвидетельствовал сам Пастернак, объясняя ее посвящение Лермонтову. В этой перспективе неожиданные смыслы обнаружит предисловье, или магистрал, книги — стихотворение «Памяти Демона», многократно отраженное другими текстами и образующее композиционное кольцо с финальным циклом «Послесловье», в котором демоническая тема завершается «Гефсиманской нотой».

Наконец, личность св. Франциска могла инициировать интерес молодого Пастернака к своеобразно понятой «аскетике», ставшей одной из его жизненно-эстетических установок<sup>3</sup>; вероятно знакомство поэта и с православной аскетикой, в частности со сборником «Добролюбие». Один из его возможных проводников в эту область — уже названный С.Н. Дурылин, с которым поэт, по утверждению биографа, вел пожизненный диалог (261).

5. Но сам св. Франциск, как заметил А.К. Жолковский, нашел близкие формулы «хвалений», а главное дифирамбически-псалмопевческий тон в Библии, в частности в любимых и Пастернаком Псалмах 135-м, 148-м (100, с. 195). Жолковский же отметил «сестринскую» тему в Библии, важную для св. Франциска (и для идущих в этом от него Верлена, Рильке, Добролюбова и Пастернака), в Книге Притчей Соломоновых («Скажи мудрости: “ты сестра моя!” и разум назови родным твоим», 7, 4) и Пророка Иезекииля (16, 45—47) и др. (100, с. 195). Этот контекст «сестринства» представляется крайне важным, если учесть, что библейская Мудрость-Хокма во времена Пастернака идентифицировалась с Софией (Душой мира), учение о которой разрабатывали русские софиологи и стихи о которой слагали поэты. Таким образом, в круг источников заглавия книги Пастернака включается также и Библия, причем не только Псалмы, Книга притчей и Пророка Иезекииля, но и Песнь песней.

6. Переключки «Сестры моей — жизни» с Песнью песней отметил Е. Фарино, интерпретируя «сад» у Пастернака как «синоним жизни, что, в частности, подсказывается и заглавием сборника, переключившимся со словами Песни песней: «Запертый сад — сестра моя невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» (300, с. 185). Подробнее связь книги Пастернака с Песнью песней обосновал Жолковский, выделив, как мы уже отмечали, ряд переключившихся тем и мотивов (100, с. 199—202). Он же отметил в формуле «сестра моя, невеста» «мотив квазиинцестуальной любви между братом и сестрой», имеющий египетские параллели (100, с. 202). Есть все основания полагать, что речь должна идти не только о египетских, но и шире — о ближневосточных и малоазийских источниках этой «квазиинцестуальной» формулы. Так, уже проведена параллель между библейским эпизодом, в котором Авраам (Быт. 12:10—12), а позже Исаак (Быт. 26:6—11) выдают в минуту опасности свою жену за сестру, и установлением хурритов, согласно которому «жена приобретала особое положение и защиту, когда она признавалась одновременно как

сестра своего мужа, независимо от действительного кровного родства<sup>4</sup>. Это заставляет думать о глубочайшем архаическом ритуальном генезисе формулы, легшей в основу заглавия книги Пастернака.

Для полноты картины отметим, что в эфросовском издании Песни песней внимание Пастернака должно было привлечь сочетание «сестринской» тематики и мотива «винограда» (фамилия адресата «Сестры моей – жизни») в вариациях А. Пушкина («Вертоград моей сестры») и Л. Мея («Веет тонким ароматом / Незрелый виноград.../. Выходи, сестра, и с братом / Обойди зеленый сад»; «Ты – это, мой друг и сестра») (248, с. 181, 184).

7. Помимо названных дальних источников, следует учесть большую вероятность отклика Пастернака на «сестринские» мотивы стихотворений его современников.

Кажется несомненной отсылка к А. Блоку, который более других русских поэтов был обращен к софийному началу, выступавшему у него в синкретическом образе, одной из ипостасей которого была «сестра»:

Милый брат! Завечерело  
Чуть слышны колокола.  
Над равниной побелело –  
Сонноокая прошла.  
Небо – в зареве лиловом,  
Свет лиловый на снегах,  
Словно мы – в пространстве новом,  
Словно – в новых временах /.../.  
Возвратясь, уютно ляжем  
Перед печкой на ковре  
И тихонько перескажем  
Все, что видели сестре... (1906)

Еще отчетливее синкретизм «сестры» в прозе Блока, например, в его статье «Генрик Ибсен» (1908), где поэт утверждает, что «вера и воля» всякого художника покоится в лоне «вечно-женственного», которое одновременно «*родина, мать, сестра и супруга...*» (28, с. 314).

Другой возможный источник сестринского мотива – стихотворение Вяч. Иванова, напечатанное в восьмом номере «Русской мысли» (1915) без заглавия и входившее при публикации в цикл «Лебединая память», а позже названное «Поэзия» и открывающее его последнюю книгу «Свет вечерний» (1949).

Весенние ветви души,  
Побеги от древнего древа,  
О чем зашептались в тиши?  
Не снова ль извечная Ева,  
Нагая, встает из ребра  
Дремотного первенца мира,  
Невинное чадо эфира,  
Моя золотая сестра?

Выходит и плещет в ладони,  
Дивясь многозвездной красе,

Впивая вселенских гармоний  
Все звуки, отзвучия все;  
Лепечет, резвясь. Гесперидам:  
«Кидайте мне мяч золотой».  
И кличет морским nereидам:  
«Плещитесь лазурью со мной».

Помимо обращения к Еве-поэзии — «Моя золотая сестра», о возможной ориентации Пастернака на это стихотворение говорят образы «древа жизни» и «ветви души» (см. «приросшая песнь» в «Определении души» Пастернака, повторяющийся мотив «ты в ветре веткой пробуешь» и вообще библейские подтексты образа «ветви» у поэта, проанализированные Жолковским (100, с. 198–200). Интересно, что эти стихи Иванова были написаны позже первых прозаических опытов Пастернака, в которых уже были сближены *сестра и Ева* (о чем мы скажем ниже). И в этом случае стихотворение Иванова должно было привлечь внимание поэта и могло стать одним из тех образов, которые могли прийти ему на ум, когда он давал название своей книге.

8. Показательно, что все современные Пастернаку русские вариации интересующего нас образа замыкаются на софийной теме. В этом свете внимание исследователя должен привлечь и общий источник названных авторов — широко известное положение из «Смысла любви» Вл. Соловьева: «Для Бога его *другое* (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединиться. К такой же реализации и воплощению стремится и сама вечная Женственность, которая не есть только бездеятельный образ в уме Божиим, а *живое духовное существо*, обладающее всей полнотой сил и действий. Весь мировой исторический процесс есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии форм и ступеней» (279, с. 534). В контексте этого положения Соловьева, «женская» тема Пастернака и его хрестоматийное признание —

И так как с малых детских лет  
Я ранен женской долей,  
И след поэта — только след  
Ее путей, не боле,  
И так как я лишь ей задет..  
(Весеннею порою льда) —

получает новую значительность. Становится очевидно, что поэт здесь стилистически соединяет две далековатые традиции интерпретации женского образа — некраповскую («женская доля») и соловьевско-блоковскую («Ее путей», — поставленные благодаря анжамбеману в такую позицию, при которой «Ее» должно быть написано с большой буквы).

Подводя некоторые итоги, можно говорить о двух «воздушных путях» большой традиции, которые встретились у Пастернака: библейско-францисканском (Псалмы, Песнь песней, «Похвала творениям» Франциска Ассизского, Верлен, Рильке,) и соловьевски-софийном (Вяч. Иванов, Блок). В лице А. Добролюбова эти два пути перекрещиваются. Благодаря такому взаимоосвещению, смысловая нагрузка на каждый из мотивов и образов, связанных с формулой-темой, необычайно возрастает. Так, заданный уже в первом стихотворении — «Памяти Демона» — и потом повторяющийся

мотив «сна» героини («Спи, подруга»), проецируется не только на Песнь песней («Заклинаю вас, дщери Иерусалимские <...> не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно», 2:7), но и на шекспировски-гамлетовский и барочный образ «жизнь — сон», и на «аполлонический сон» Ф. Ницше в его противоположности дионисийскому иступлению, и на один из основных мифов русского символизма и софийной философии — о спящей Душе мира и о герое, который должен пробудить ее<sup>5</sup>.

Таким образом, уже беглый обзор источников поэтической формулы-заглавия обнаруживает, что конкретный образ героини книги, лирического «ты», оказывается у Пастернака больше себя самого. Личность той, кому посвящена «Сестра моя — жизнь», не теряя своей неповторимости, становится символом женственности. Одновременно, говоря о «единственной единственности» любви лета 1917 года, поэт говорит о самом феномене любви, равнопротяженном истории женственного (софийного) начала.

Пастернак наследует не только мотивы и образы, связанные с интересующей нас формулой заглавия, но и сам символический принцип их развертывания. И здесь необходимо, хотя бы в самой общей форме, коснуться соотношения Пастернака с ближайшей исторической почвой его поэтики (и интересующей нас формулы) — с символизмом.

Есть основания полагать, что Пастернаком была воспринята идея Вяч. Иванова о «реалистическом символизме», который исходит из «принципа верности вещам, каковы они суть в явлении и существе своем». Эта почти феноменологическая формулировка теоретика символизма сопровождается внутренне близким Пастернаку требованием «наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей есть наивысший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» (112, с. 144).

Переключка пастернаковского и ивановского подходов к реализму была замечена чутким современником. По поводу сравнительно поздней статьи Пастернака о Шопене С.Н. Дурылин писал: «У тебя слово “реализм”, в приложении к Шопену, опять освежает. Начинает пахнуть бытием, а не затхлой комнатой в современной редакции <...>. Когда говорят о реализме, всегда вспоминаю Вячеслава Иванова с его излюбленной формулой: “A realibus ad realiora” <...>. Мне давно сдается, что у 99/100 современных поэтов нет никаких “realia”, — и они даже не подозревают, что могут быть еще “realiora”. В этом смысле ты — великое исключение. Стихи твои к Марине Цветаевой в сопоставлении с лучшими твоими стихами былых годов — это стихи с “realiores”, а не только с “realia”» (261, с. 242).

Проницательность Дурылина подтверждают записи в студенческих тетрадях Пастернака, прямо трактующие оба ивановских понятия. Вот одна из них: «Последней своей волей символизм уже покидает искусство; его реальность лежит глубже плоскости выражения. Символизм реалистичен там, где он не искусство уже» (210, с. 382)<sup>6</sup>. В сохранившихся тезисах «Символизм и бессмертие» (1913) поэт акцентирует две другие стороны, присутствующие и в концепции Иванова, — идею «родовой» субъективности и отказ от эстетического волюнтаризма. «Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг <...>. Символизм размышляет до конца в этом направлении пережитого и строит согласно ему свою систему. Поэтому только как система — символизм вполне

реалистичен» (235, с. 256). И в студенческих тетрадах: «Поэт – субъективность – бессмертие. Он повод. Предоставление души в качестве наглядности. Реальность этого сношения – суть символизма» (210, с. 382).

Вариацией темы Иванова выглядит и утверждение Пастернака, что искусство «реалистично как деятельность и символично как факт» (220, с. 72), а также более позднее понимание им реализма, ставящее в один ряд имена Шекспира, Шопена, Толстого, Верлена и Блока. Для Пастернака, как и для Вяч. Иванова, «символический реализм» был «реализмом в высшем смысле» (Достоевский). В пределе образы такого искусства «теургичны». По удачной формулировке современного автора, они «не воссоздают действительность, а сами становятся действительностью, творят невыразимое инобытие вещей» (А.И. Жеребин). Именно к этому стремился Пастернак с самого начала.

Но, унаследовав символический метод, Пастернак и в теоретической рефлексии, и в художественной практике творчески переосмысляет поэтические принципы своих предшественников, что видно уже из самой поэтики заглавия «Сестра моя – жизнь». Прислушаемся сначала к тому, как *говорят и воплощают в слове*, казалось бы, близкие теоретические установки тот же Вяч. Иванов и Пастернак. Речь старшего поэта иератична: «В нашем искусстве восходит человек; а нисходит художник: в том чаемом человек должен нисходить до духовно-реального приникновения к Матери-Земле и до реальнейшего в нее проникновения, а художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей – направляться не им, но духами божественных иерархий, веющими его руку» (116, с. 216).

Пастернак говорит на другом языке: «Так писать о весне, чтобы иные схватывали грипп от такой страницы или приготавлили кувшин с водой под эти свежесорванные слова» (243, с. 261). То же о «Сестре моей – жизни»: «Моя новая книжка стихов должна быть свежою, что твой летний дождь, каждая страница должна грозить читателю простудой, – вот как или пусть ее лучше не будет никогда» (227, с. 218). А много лет спустя поэт так вспоминает впечатление от стихов Ал. Блока: «Бумага содержала некоторую новость. Казалось, что новость сама без спроса расположилась на печатном листе, а стихотворение никто не писал и не сочинял. Казалось, страницу покрывают не стихи о ветре и лужах, фонарях и звездах, но фонари и лужи сами гонят по поверхности журнала свою ветреную рябь, сами оставили в нем свои сырые, могучие, воздействующие следы» (214, 205).

Соответственно, Вяч. Иванов называет свою книгу учено-торжественно «Сог Ardens», а Пастернак экспрессивно-разговорно – «Сестра моя – жизнь». Но «простой», казалось бы, язык этого заглавия, как мы могли убедиться, вводит в бесконечную смысловую перспективу, следы которой теряются в утренних сумерках эпохи синкретизма. Постсимволистская поэтика Пастернака, в том числе своеобразие заглавия «Сестра моя – жизнь», – порождение глубокого экзистенциального изменения отношения поэта (по сравнению с его ближайшими предшественниками) к миру и Богу, в интересующем нас сейчас ракурсе – к софийному началу. В самом общем виде можно сказать, что, унаследовав сам принцип символической многозначности, поэт сумел преодолеть в высокой степени свойственное символизму «проклятие отвлеченности» (А. Блок) и тем самым стать (как и М. Цветаева в его оценке) «лучшим» символистом, чем сами символисты. «Сестра моя – жизнь», ни на йоту не снижая духовной проблематики самых глубоких книг символистов, отличается от



них совершенной *жизненностью*, самоценностью конкретного плана («реализмом») и столь же совершенной естественностью бесконечной символической перспективы. Разумеется, к этому поэт пришел не сразу, и в свете нашей темы интересно проследить, как складывались уже в раннем творчестве поэта образы, вылившиеся в интересующую нас формулу.

## 2. Творческая предыстория формулы заглавия у Пастернака

Заглавие «*Сестра моя — жизнь*» не взято поэтом в готовом виде из традиции: его будущие очертания уже были предсказаны в самых первых опытах поэта. Проследим ранние истоки образа заглавия и двух его составляющих: «сестры-жизни» и «я».

В прозаическом наброске «Заказ драмы» (1910) есть фрагмент, изображающий акт творчества героя — композитора Реликвимини. Начинается он серьезно-смеховым обыгрыванием книги Бытия: «Ах, pardon, в моей брошюрке бытия слишком быстро перетасовались дни творения <...>. Итак... вначале была создана мебель, затем слову, которое ее создало, стала невыносимой требовательность неодушевленного, и оно послало музыканта Реликвимини в мебель, как посылали героев в народ; этот музыкант должен был прийти с большой загородной Библией, но ради неодушевленного только <...>. И вот он засыпал. Но так как день его был весь застроен неодушевленным миром, то и сон его был пуганицей утомившихся, шатающихся вещей. Раз во сне у этого мира отскочила самая отдаленная фанера». Далее говорится о голосах «материй», обращенных к композитору: «Видишь <...>, она танцует, фанерка, она вернулась к танцу, вот мы хотели встретиться с тобой; ты размещал нас по стенам и крутился, и играл на “бехштейне”, чтобы когда-нибудь закружиться до мебели и материи, но ты и спал тоже <...>, как если б ждал ты сестры или почтальона, который сказал бы тебе, что: “Нет, Реликвимини, я знаю лучше вас, смею вас уверить, что никакой такой сестры нет на свете”» (209, с. 747–748).

На самом же деле *сестра* композитора существует. Как явствует из другого наброска, — это *жизнь*.

По пастернаковскому мифу творения, в *космогоническом и тождественном ему творческом процессе* — три участника. Первый — *мир предметов* («быль», «действительность без движения»). Он создан «вначале» (ср.: «В начале сотворил Бог небо и землю», Быт. 1,1), неодушевлен и явлен как «мужское» (ударное) окончание стопы: «Вся быль и даже ее сумерки сплошь ударяемы, один мужской удар, тупой обрубленный», а потому она «усечена, бессмысленна и иррациональна, она дрожит в полуслове» (233, с. 776)<sup>7</sup>.

Второй участник события — *музыка* или «певучая осмысленность» («лиризм», «движение без действительности»). Она «требует второй части, вечера, сумерек, в которых бы ослабла быль или ее повязки» (233, с. 776). Другие ее имена — «стихия сновидений», «быль на пороге вдохновения» (когда она стремится стать «двусложной», требует женской /безударной/ половины стопы (233, с. 776) и охвачена «жаждой неударяемого хаоса, тоскующей волей — быть женственной» (233, с. 777). Еще одно ее имя — «любовь»: «любовь, перелом», «на любви обрывается жизнь. На любви развивается жизнь» (233, с. 776).

Третий участник — *жизнь*: «И третье, там внизу музыка в хлопьях, музыка тех, которые идут домой и из дома, словом, уличная музыка, которая так странно, так странно ищет самое себя, движение действительности, которое мечется и грустит и тянется по временам, потому что это действительность, а действительность вечно

*нуждается*; и вот музыка в шубах и музыка в улыбках, а улыбки и признания, как мыльные пузыри, которые пускает жизнь в исцарапанные стужей пространства, и тают витрины, и летящие через пепельный воздух кареты тают на невидимых стенках восторга, пешей прохожей любви, эта погоня музыки за собою — разве это не жизнь вся? Итак, жизнь — это третье» (209, с. 743–744)<sup>8</sup>.

Названные субъекты космогонического и творческого процесса (в том числе интересующая нас «сестра-жизнь»), как настаивает Пастернак в другом своем раннем наброске, *не должны пониматься условно-поэтически*, так же как Сократ не должен «иносказательно» истолковывать слова своего «даймона» (210, с. 243): «Остережемся переносного и аллегорического. Конкретно лирического требовало сновидение от Сократа» (210, с. 245). И еще более определенно, совершив акт феноменологической редукции мифа о сне Сократа и его демоне, поэт подводит итог: «Останется сон Сократа, останется потребность посвящения в мистерии, останутся некоторые данные археологии, и главное — останется требование “прямого смысла” этих фантазий» (210, с. 244). Помня об этой установке Пастернака, мы должны сестру-жизнь понять *не как троп, а как символ*, имеющий самый прямой смысл, но способный развернуться в бесконечный веер значений, стать *реально-символическим образом*. Этот образ устойчиво повторяется и в других ранних прозаических опытах. Присмотримся к ним.

«Сальери толкнул Канадовича, чтобы он обернулся <...>. Мария Магдалина! У противоположной стены с ночной ресницы окна готов был, дрожа, скатиться какой-то женский профиль, как слеза, отливавшая всем спектром Канадовичева волнения. И целая Шотландия каштановых волос молилась, преклоненная и заломленная на шальную лампу. “Я ее знаю, — хотел сказать Канадович, — это моя бывшая двоюродная сестра”. Но он ошибся». Дочь хозяина, которую герой не случайно принял за свою «бывшую двоюродную сестру», на наших глазах превращается в природу, а ее «серо-голубая» и «черная» юбка становится «голубой лунной ночью», запущенной, как волчок. Далее метаморфозы продолжают: «Взошла луна, переняв у волчка его голубое жужжание. И разостлала его далеко, на всю ночную страну <...>. А лес на той стороне и весь переулоч уже давно лежали подкошненным, закруженным голубым нектоном» (241, с. 724)<sup>9</sup>.

Здесь предвестие тех, по словам самого Пастернака, «почти сектантских отождествлений» (220, с. 106), которые его герой находил у своих предшественников и которые у него самого (опять же по его самооценке) были «шире и точнее», чем у них. Вот еще один из ранних образцов таких отождествлений: «Она (возлюбленная Реликвимини. — С.Б.) камень по камню подменила весь город, она подставила какие-то иные зимы, весны; новые утра она научила прикидываться и подыгрываться на новой мостовой под далекие таратайки рассветов; и сотнями дрожек разлагольствовала весна, как и раньше, и, как и раньше, каркали случайные кресты, нацарапанные на облачных скорлупках. Но прежний город был иным» (213, с. 726).

Сравни уже после «Сестры моей — жизни»: «Разумеется, весь переулоч в его сплошной сумрачности был кругом и целиком Анною. Тут Сережа не был одинок и знал это. И, правда, с кем до него этого не бывало. Однако чувство его было еще шире и точнее, и тут помощь друзей и предшественников кончалась. Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром, то есть во что ей обходится сверхчеловеческое достоинство природы. Она молча красовалась в его присутствии и не звала на помощь. И, помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обло-

женная тополями, точно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни» (232, с. 90–91)<sup>10</sup>.

О приведенном фрагменте исследователь заметил, что это «о самом себе рассказывает здесь Пастернак, о своих отличиях от предшественников и современников. Его “соответствия” отличаются от традиционных (пейзаж — аккомпанемент переживаниям человека) именно широтой и точностью возникающего образа: все — *кругом и целиком* — превращается в Анну Арильд» (267, с. 18). Мы помним о требовании Пастернака видеть в его образах не условно-поэтический, а «прямой смысл». Но мы еще далеки от понимания смысловой структуры его «соответствий», и тут неоценимую помощь окажут нам их ранние формы, в которых по видимости более сложно, а на самом деле более очевидно и даже наивно реализуется отождествление жизни и женщины (сестры).

Изредка оно принимает вид олицетворения: «За ними наблюдал кто-то такой же свежий, такой же неслизанный языком однообразия. И этот наблюдатель звался Жизнью. Жизнь сразу же отметила своих и здесь» (221, с. 469). Но обычно образно-смысловая структура глубже и тоньше: женщина-сестра-возлюбленная и жизнь-природа не замещают друг друга ни аллегорически или метафорически, ни (вопреки распространенному мнению) метонимически, а переживают *символические метаморфозы, мерцая, не превращаясь в другое до конца и оставаясь нераздельными и неслиянными* с ним: «Пролетка обносила несчетную строку весенних бельэтажей и лавчонок милым печальным лицом сестры в дорожном костюме. Она молчала, черты ее ломило какой-то печальной улыбкой примирения <...>. Она разминулась со множеством улиц, и неизгладимо лежала оставленная за спиной весна. Вдруг, когда слишком затянулся бульвар, дотронулась до него своей редкой рукой. Каждый палец ее прощался с кистью, готовый отделиться и унесться. Десять крупных весенних капель не могли никак оборваться. Пять весенних капель коснулись руки Реликвимини».

Рука сестры или пять весенних капель коснулись руки героя? Подобная постановка вопроса в данном случае некорректна. Как двуголая несобственная прямая речь принадлежит автору и герою *одновременно*, так и здесь сестра и природа нераздельны. См. дальше: «Две встречных погони сдвигали этих вошедших друг в друга беглецов, не размыкая их, в глубь ее родины-гонительницы <...>. Это было бы любовью, гибелью беглянки и беглеца и грохочущей над ними встречей их погони, если бы они не схватились за руки и не свернули в сторону. Бегство было излишне. Да, излишня была любовь. Ведь они стали братом с сестрой и продолжали бежать без погони, продолжали любить без любви и быть предсердиями друг друга. Братом с сестрой стали они. Или двумя сестрами» (213, с. 728, 731)<sup>11</sup>.

Так происходит не только в любви, но и в творчестве: «Мелодическая кантилена инвенции с минуты на минуту становилась лучше; она хорошела и наливалась зрелой силой, а когда сквозь нее потянуло одиночеством и свело ее по всему ее телу недопомоганием силы, не находящей дела по себе, органист содрогнулся от того чувства, которое знакомо только артисту; он содрогнулся от того чувства свойства, которое существовало в этот миг между ним и кантиленой, от смутной догадки, что она знает его так же хорошо, как и он ее; и его влекло к ней влечением равного к равному. Он гордился ею, не зная, что их чувства взаимны» (211, с. 441). См. далее появление реальной сестры органиста (211, с. 442).

Итак, образ сестры-жизни сложился и приобрел реально-символические черты уже в самых ранних опытах Пастернака. И уже здесь она *не объект, а особого рода*

*субъект*. Во-первых, у нее космическая родословная: она из тех «материй», которые сшивала жизнь композитора и которые в другом фрагменте названы словом, обозначающим у пифагорейцев и материю — «апейрон» (беспредельное). При этом подчеркивается, что это не тот апейрон, который предвещает пифагореизм (и означает «законченность теоретической и этической сферы»), а тот, что «следует за вечно канунной стихией орфизма» и проникнут «жаждой неударяемого хаоса» (233, с. 777). Родственная связь с апейроном делает *жизнь бесконечной и открытой*, пронизанной космическими стихиями и продутой сквозняком-хаосом: «Никогда он не знал, что на свете есть щель и совсем насквозь. Он думал, что жизнь плотно прикрыта. И вдруг узнал. Его подняло, понесло» (219, с. 764)<sup>12</sup>. То же в стихах: «Как читать мне? Опыли слова / Чьей задувшею далью сквою я» (247, с. 244). Очевидно, именно поэтому «мир Пастернака находится в состоянии вихреобразования. Вещи <...> срываются со своих мест и прорывают границы своей локализации» (83, с. 36).

Во-вторых, жизнь у Пастернака — *женственна*, а потому жертвенна и самозабвенна, активна и пассивна одновременно. Она «ведь тоже выполняет, но не замечает себя и только предлагает себя в кариатиды неисполнившегося лиризма» (209, с. 744); она разыскивает в «чужой квартире самое себя» и уходит, «совсем себя растерявши, забывши совсем о себе» (209, с. 745–746).

Наконец, сестра-жизнь — *бессмертна* (ср. афоризм Николая Веденяпина в «Докторе Живаго»: «Надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному») (208, с. 19)<sup>13</sup>. Смысл этих слов станет значительнее, если мы учтем, что «бессмертие» — едва ли не главная проблема молодого Пастернака. В начале 10-х годов ей посвящена специальная работа «Символизм и бессмертие» (от которой сохранились лишь тезисы доклада, прочитанного в начале 1913 года и позже пересказанного в «Людах и положениях» /1956–1957/), а также неотправленное письмо (предположительно 1910), статья «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» (1911), записи в студенческих тетрадах (1910–1914), прозаические наброски (1910–1912), наконец, первая книга поэта «Близнец в тучах» (1913). Присмотримся к совокупности этих текстов, в которой сам поэт видел «принцип целой возможной системы философии творчества» (216, с. 297).

Наиболее развернуто проблема бессмертия обсуждается в записях из студенческих тетрадей. Пастернак (как и Платон, на которого он ссылается) «перед тем, как приступить к диалогу о бессмертии» (210, с. 243), готовит для него почву. Не случайно такой почвой становится миф о *женственном* боге Дионисе, в котором *бессмертие жизни* взято в предельной форме божественных метаморфоз.

Прежде всего Пастернак совершает акт редукции феномена Диониса<sup>14</sup>, в итоге чего остается «опьянение как таковое — <...> этот вид чувственности и только» (210, с. 244). Но оказывается, что выпавший в осадок чистый феномен дионисизма предстает в «необычной форме: отдельные клики так согласно струятся в шепчущем вопле фракийской флейты, чувственность так стройна и так одинока здесь, со своей ночью и далью, и так оторвалась от чувственности, питающейся днем, что и мы должны будем ее освободить. Это уже не степень только эмоции. Это уже иные формы ее. И эта форма перекочевывает в культуру; ее историческая миграция, переселение оргии в трагедию и мистерию говорит за ее особость. Это уже не та чувственность, которую человек живет. Вероятно, это чувственность, которую он бессмертен» (210, с. 245)<sup>15</sup>.

Перед нами любимая и пожизненная мысль Пастернака, особым образом оформленная в данном фрагменте.

Ближе к его концу, поэт совершает акт редукции феномена жизни (как до этого — Диониса). Осуществив его, он получает, что «жизнь как таковая, и не пережитки ее, а само основное свойство жизни, вызвало желание бессмертия» (210, с. 246). В чем же состоит, по Пастернаку, это основное свойство жизни, порождающее желание и возможность бессмертия? Чтобы это увидеть, необходимо вернуться к тому (более раннему) месту рассуждения, в котором поэт шел не от «жизни», а встречным путем — от «бессмертия» и предположил, что оно «разъяснится нам как функция» (210, с. 245)<sup>16</sup>. Смыкая конец и начало, мы получаем понимание *бессмертия как функции жизни*.

Бессмертие является, по Пастернаку, функцией жизни не только потому, что жизнь непрерывно воспроизводит себя, но и потому, что в ней содержится, как мы это видели, говоря о Дионисе, *сверхприродная, духовная возможность самопреодоления* — «отрешения от естественного» (207, с. 681)<sup>17</sup>, «второго рождения», «преображения». На этом моменте акцентировал внимание Ежи Фарино, показавший, что поэт видит и мыслит мир как непрерывно трансформирующийся (300, с. 110), рождающийся вторично, переходящий из своих «естественных», индивидуальных и частных проявлений в состояние «предвечного («логосового») единства», или «всеединства» (300, с. 187)<sup>18</sup>. Соответственно, «архисюжет» у Пастернака, по Е. Фарино, строится как «возврат в исходное положение, но уже иного качества» (300, с. 12).

Всеединство (Вл. Соловьева), или интерсубъектное единство феноменологии (знакомые Пастернаку и как «соборность») и есть такая форма бессмертия, в которой все индивидуально неповторимое сохраняет тождественность себе. Это поэт подчеркивает специально: «Прежде всего, мы будем говорить о тех, которые под бессмертием подразумевают индивидуальное. Потому что вечности значения, вневременности идей нечего делать с живой душой человека. Логическая вечность минует желанное бессмертие» (210, с. 245)<sup>19</sup>.

Именно такое понимание бессмертия объясняет, почему его реальным символом становится жизнь-женщина, выступающая как «сестра» «я» либо (что семантически тождественно) как его «близнец» (позже — как его «первообраз», «душа», «личность», то в нем, что больше него самого). Здесь истоки инвариантной для Пастернака женской темы, которая неоднократно отмечалась исследователями, хотя еще не получила адекватного осмысления.

Приведенный материал позволяет говорить, что уже в своем раннем творчестве поэт идет по пути соединения античной (пифагорейско-платонической) и библейско-христианской традиций. Его видение сестры-жизни соединяет два конца большой цепи. Поэт реализует библейскую этимологию имени Ева («жизнь»), отождествляет возникновение жизни с «сотворением Евы из лопнувшего во сне (Адама. — С.Б.) ребра» (209, с. 749) и подчеркивает ее «сестринство» по отношению к Адаму. Но поэт обращен и к платонической (и даже орфической), и продолжающей их соловьевско-символистской идее вечной Женственности (Софии). В некоторых ранних набросках эти два плана становятся предметом явной игры: «Тогда Анри задумывается о Еве. И так... Эвелина Гурса». И ниже: «В этом году Эвелине бросились в глаза ее женские, ее мировые качества. Она забыла об их причине или не пожелала восходить к ней» (206, 772)<sup>20</sup>. К Библии здесь отсылает символическая эквивалентность любой женщины — Еве. «Мировые качества», о причине которых героиня *забыла*, ведут нас к соловьевско-блоковской Вечной женственности как Душе мира, которая в другом отрывке названа по имени (и, что характерно, в пассаже, ироническом по отношению к оторванному от жизни герою): «Сугробский был строгий мыслитель

<...>. Вечная Женственность, не будучи переплетенной в полотно или кожу, вечная женственность в разговоре казалась ему скучною вечностью» (234, с. 762).

Итак, уже в 1910–1912 годах у Пастернака произошло своеобразное соединение библейской, платонической и символистской традиций отождествления жизни и женщины в символе женственной души мира. На этой основе и вырастает «Сестра моя – жизнь», а позже и «Доктор Живаго»<sup>21</sup>. Так намечается смысловой абрис первого компонента заглавия книги. Но наше понимание «сестры-жизни» было бы неполным, если бы мы не учли изменения авторской интенции поэта в сравнении с символистами.

В специальной работе (110), обращено внимание на крайние формы отождествления лирического «я» Пастернака с женщиной в ранних стихотворениях:

Пусть даже смешаны сердца,  
Твоей границей я не стану,  
И от тебя – как от крыльца  
Отпрянувшая в ночь поляна.

О, жутко женщиной иди!  
И знает этих шестивий участь  
Преображенная в пути  
Земли последняя певучесть. (1912?)

И второе:

Там, в зеркале, они бессрочны,  
Мои черты, судьбы черты,  
Какой самой себе заочной  
Я доношусь из пустоты!

Вокруг – изношены судьбою,  
Оправленные в города,  
Тобой повитые, тобою  
Разбросаны мои года... (1912?)

Вяч. Вс. Иванов замечает, что оба этих наброска «стилистически еще очень близкие к Блоку» (110, с. 43), но тему эту не развивает, хотя она основополагающе важна для понимания своеобразия Пастернака.

Поэт, действительно, идет от Блока, сделавшего свою (а во многом и всю русскую) поэзию софицентричной<sup>22</sup>. Но у старшего поэта Прекрасная Дама (Вечная Женственность, Душа мира, София), ставшая главной героиней его поэзии, тем не менее дана с внешней для нее точки зрения «я» и в ореоле его «мужской» интенции<sup>23</sup>. Пастернак же (как и начинавшие почти одновременно с ним женщины-поэты – А. Ахматова и М. Цветаева) с самого начала *ищет внутреннюю точку зрения на женственность*.

Отсюда принятая в приведенных стихах форма высказывания. Вяч. Вс. Иванов считает, что они написаны от лица женщины, но это требует уточнения. Несомненно, субъект речи «Там, в зеркале, они бессрочны» – женщина. Но второе стихотворение – «Пусть даже смешаны сердца» – не позволяет идентифицировать его «я» как женское либо как мужское (что отвечает теме высказывания – «смешаны сердца»). Другое указание на лицо – «О, жутко женщиной иди!» – тоже не поддается одноз-

начной интерпретации: так может говорить женщина, но более вероятно, что высказывание это принадлежит мужчине, и тогда творительный падеж сравнения (архаическая форма, имеющая не условно-поэтическую, а субстанциально-мифологическую модальность) будет говорить о реальном («жутком») *превращении* субъекта речи в женщину, а не о простом пребывании ею. Такой же «метаморфический» характер имеют другие случаи, отмеченные исследователем.

...Тогда в дыру

Амбразуры — стекольник — вставь ее,  
Души моей, с женским именем в миру  
Едко вевшуюся фотографию.  
(Тоска, бешеная, бешеная, 1915, 2, 211)

Все в шкапу раскинь,  
И все теплое  
Собери — в куски  
Рвут вопли его.

Прочь, не трать труда,  
Держишь — вытащу,  
Разорвешь — беда ль:  
Станет ниток сшить.

Человек! Не страх?  
Делать нечего.  
Я — душа. Во прах  
Опрометчивый!

Мне ли прок в тесьме,  
Мне ли в платице.  
Человек, ты смел?  
Так заплатишься!

Поражу глаза  
Дикой мыслью я —  
Это я сказал!  
Нет, мои слова.

Головой твоей  
Ваших выше я,  
Не бывавшая  
И не бывшая. (Голос души, 1920, 2, 232)<sup>24</sup>

Столь нетривиальные отношения «я» с душой (и шире — с женственным, софийным началом): *отказ от мужского взгляда на нее со стороны и приближение к внутренней точке зрения самой женщины-души, но при этом не слияние с ней, а особого рода метаморфоза и двуголосие* — действительно новое слово уже раннего Пастернака. Оно не менее важно, чем отмеченное нами перерастание конкретного образа героини в

живой символ, равнопротяженный всей истории женственности. Это заставляет нас внимательно всмотреться не только в сестру-жизнь, но и в лирическое «я», у которого такая «сестра».

### 3. «Я»

«Сестра моя — жизнь, так *люди* — жизни не зовут» (327, с. 177). Кто же то «я», которое в раннем творчестве Пастернака называет жизнь «сестрой»? Это неповторимая (а в «Сестре моей — жизни» уже и биографически конкретная) личность, и в то же время то, что традиция называет «духом».

В одном из писем к С.Н. Дурыхину поэт сделал важное признание, конкретизирующее его ориентацию в духовной сфере: «Мне, может, было бы легче, если бы я был связан с каким-нибудь одним из реальных установлений духа, а не с воздушными путями лучших из них, и со всеми сразу; не с местом их в истории и в душе» (261, с. 242). Действительно, в ранних опытах поэта явлена «пространственная» форма образа «я» (319). В нем пересекаются и присутствуют нерасчлененно не «реальные установления», и именно «воздушные пути», или «веяния»<sup>25</sup> нескольких потоков духа. Попробуем их опознать.

Первое — библейское. Пастернаковский герой — первый человек, Адам, из ребра которого, как мы уже отмечали, создана сестра-Ева-жизнь (см. и открывающее «Близнеца в тучах» стихотворение «Эдем»). Он же — своеобразный теург и мессия, посланный Богом в мир после первого акта творения, когда был создан хаотический мир неодушевленных вещей (209, с. 747–749)<sup>26</sup>. Таким образом, герой — нечто среднее между Адамом и Христом. Его особая миссия подчеркнута и другими его именами — Реликвимини («вы останетесь»), Пурвит («ради жизни»), Шестикрылов (синтез пушкинского поэта-пророка и библейского шестикрылого серафима). *Но более всего важно, что он художник, посланный богом для продолжения незавершенного творения.* Здесь поэт откликается на воспринятую символистами от Вл. Соловьева идею «теургии», которая в системе философа завершает «критику отвлеченных начал» новейшей философии разума и выводит к религиозно обоснованной «философии поступка» — практическому участию человека в процессе незавершенного и незавершенного без него творения Божьего мира<sup>27</sup>.

Из уже сказанного очевидно, что в воссозданном Пастернаком мифе о творении библейское веяние неотделимо от евангельского. Поэт столь акцентирует (важную и в Библии) роль «слова» в акте творения, что его Бог начинает скорее напоминать не библейского, а бывшего «в начале» Бога Слово из евангелия от Иоанна.

Нельзя не заметить в трактовке героя (вплоть до его имени) и серьезно-смехового, пародийно снижающего начала («брошюрка бытия», «перетасовались дни творения», слово «послало музыканта Реликвимини в мебель» и др.). В той же тональности должен быть воспринят приход спасителя «с большой загородной Библией и ради неодушевленного только». В последнем утверждении пародийно-преувеличенно акцентируется популярная в символистской среде начала 10-х годов мысль Франциска Ассизского о том, что Христос был послан не только к людям, но и ко всей твари и даже к неодушевленным созданиям.

На фоне резких футуристических снижений священных текстов, предпринимаемых в это же время, пастернаковская пародийность обнаруживает свою родственность именно с францисканским типом игры с традицией, о котором современник поэта (тоже неканонически мыслящий, хотя чуждый левым эксцессам) писал:



«Франциск недаром называл себя и своих сторонников “скоморохами Господа” (ioculatores Domini). Своеобразное мировоззрение Франциска с его “духовной веселостью” (laetitia spiritualis), с благословением материально-телесного начала, со специфическими францисканскими снижениями и профанациями может быть названо (с некоторой утрировкой) *карнавализованным католицизмом*» (20, с. 66). С учетом этого следует предполагать в так понятом францисканстве одно из веяний, затронувших Пастернака и образующих с библейским и евангельским единокораздельный воздушный путь.

Наконец, на этом же пути прослеживается воспринятое и развитое Пастернаком новоевропейское понимание личности, воплощенное в парадигматических именах европейской культуры от Гамлета до Фауста. Но показательна христианская перспектива, в которой поэт видит новоевропейскую личность, Гамлета, например. Гамлетизм (правда, по свидетельству более позднему, чем «Сестра моя — жизнь») интерпретируется им как «натурально-стихийная, неопределившаяся и ненаправленная духовность» (212, с. 286), которой предстоит стать драмой «высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения», приближающегося по трагизму и женственной полноте самоотдачи к «гефсиманской ноте» (204, с. 179)<sup>28</sup>.

Наряду с библейско-евангельско-новоевропейской традицией понимания личности, для молодого Пастернака (считающего, что «индивидуальность» имеет структуру «Платоновой идеи») (221, с. 470) важна античная (дионисийско-пифагорейско-орфическо-платоническая) традиция. В уже цитированном «Заказе драмы» это веяние вполне различимо: главные субъекты действия драмы — быль и музыка — определяются как «мужские творческие стихии» через их отношение к женственному хаосу и «беспредельному-апейрону», который в пифагорействе обозначает и «материю», последнее многократно обыгрывается: «тысячи ползучих и вьющихся, старых и молодых, но разноцветно голодных материй» (209, с. 115); «композитором шили, вышивали жизнь» (209, с. 113). И в другом отрывке: «Жажда неударяемого, этого апейрон песни, не того апейрон, которые (так! — С.Б.) предваряет пифагореизм, законченность теоретической и этической сферы, они кончаются ударом, это мужские творческие стихии, а того, что следует за вечно канунной стихией орфизма» (233, с. 777).

Еще явственнее, чем в «Заказе драмы», античные мотивы звучат в более раннем тексте поэта, названном публикаторами «Из студенческих тетрадей» (1909—1911). Они свидетельствуют, что в пору становления Пастернака дионисийско-орфическое и платоническое понимание поэта как вдохновенно-одержимого входило в его эстетическое сознание и творческое самосознание. О том, что это не было преходящим моментом, говорит, во-первых, пассаж о «безумии», завершающий декларацию «Несколько положений» (1918, 1922), которую принято считать «спутником» «Сестры моей — жизни», а во-вторых, позднее (1958) письмо к Вяч. Вс. Иванову: «Мне близок платоновский круг мысли относительно искусства (и исключение художников из идеального общества, и соображение, что небезумствующие не должны переступать порога поэзии)» (242а, с. 350).

Важно, что уже в ранних набросках перед нами целостная эстетическая позиция, в которой «дионисийский» символ составляет синкретическое единство с другими (уже опознанными нами в ранней прозе) символами — *личность (субъект), музыка, жизнь*.

Рассмотрим фрагмент из студенческой записи, начинающийся с «темы о бессмертии души» (210, с. 243), после чего обсуждается платоновский вариант решения

проблемы. Пастернак пересказывает начало «Федона», где Сократ говорит о своем повторяющемся сне: «Какой-то внутренний голос неотступно требует музыки от него — лирического творчества. Каждая ночь приближает его к порогу освобождения, за которым бессмертие. Бессмертие философа — бессмертие сознания идей. Но одно и то же сновидение возвращается и требует своего. Сократ не знает прямого смысла, он уклоняется от сна, он иносказательно подчиняется ему; его *философия* — высшая музыка; он умрет — покорясь демону — занятый музыкой в ином смысле. Но вновь приходит сновидение. На этот раз его требование совсем недвусмысленно, он хочет обычной музыки, как ее знает народ, /простой музыки/ настоящей лирики. Это предсмертное внушение; Сократ должен умереть лирическим поэтом. Что же это, последние счёты с землей? И этот странный, загадочный клочок тонет в диалектическом потоке. Далее от лица пифагорейца ставится, оспаривается и утверждается положение бессмертия. Сократ занят музыкой здесь. Но только в переносном своем смысле. Жаль» (210, с. 243–244)<sup>29</sup>. После такой оценки повествователь продолжает: «Музыка вообще постоянный спутник великой звезды бессмертия на горизонте древности. Часто можно наблюдать прохождение музыки в обрядах и упоминание через ее святящуюся даль. Тогда наступает затмение темы. В затмении можно овладеть ею».

Речь идет о дионисийских обрядах — далее упоминается «культ Диониса» и дается его интерпретация (210, с. 244–245). Но нам, уже привыкшим к пастернаковским «воздушным путям», ясно, что источник этого и последующих рассуждений — некое синкретическое веяние, в котором платонизм и более ранний орфизм (упоминаемый и в «Трех набросках») пронизаны голосами Ф. Ницше и Вяч. Иванова.

Ко времени вступления Пастернака в литературу новоевропейское понимание личности испытывает кризис, выражением которого стала ницшеанская концепция личности. Факты говорят, что поэт был затронут этим веянием — частично через самого Ницше, частично, через его русского интерпретатора Вяч. Иванова. Сначала присмотримся к следам Ницше<sup>30</sup>.

К нему ведет понимание «*Диониса*» в связи с проблемами современной личности. Известно, что для немецкого философа «дионисийский» (стихийный и полный) человек резко противопоставлен человеку сократическому («теоретическому»). Пастернак обращается к знаменитому месту из Платона, которое до него было предметом внимания немецкого философа. Говоря о борьбе *теоретического* (сократического) и *трагического* (дионисийского) *миросозерцаний*, Ницше связывал «занимающуюся музыкой Сократа» с несостоявшейся надеждой на «возрождение трагедии» (193, с. 163) — несостоявшейся потому, что мудрец оказался чужд мусическим искусствам и «разумел один-единственный поэтический жанр — *Эзопову басню*» (193, с. 141)<sup>31</sup>.

При широчайшей популярности Ницше в 1910-е годы трудно, почти невозможно, предположить, что данная переключка — случайность, тем более что существует свидетельство самого поэта о знакомстве с тремя, по крайней мере, работами философа: «Рождение трагедии», «Так говорил Заратустра» и «О пользе и вреде истории для жизни» (237, с. 891–892), первая из которых содержит интересующее нас место. Существенно и сходство оценок: Пастернак, подобно Ницше, понимает Сократа как «теоретического» человека и сожалеет, что тот так и не внял голосу своего даймона<sup>32</sup>.

Переключки с Ницше ключевые и в «Заказе драмы». «Недиалогические драмы и недраматические диалоги» с первым и вторым «бездействием» — серьезно-смеховое обыгрывание «Рождения трагедии» с ее ведущими и отныне ницшеанскими мифологемами музыки, (дионисийского) танца и (аполлинийского) сна<sup>33</sup>. Наконец, отме-

тим платонически-ницшеанские, но уже тронутые модерном пассажи молодого Пастернака: «Но что такое искусство, как не философия в состоянии экстаза, как не Betrachten познания, перешедшее в область чувства восторга (Рескин) или страдания (Пшебышевский)?» (228, с. 295). О поэте: «Он объективирует себя в таких состояниях, как восторг, вдохновение и лирический порыв» (216, с. 297). В этом же кругу и предложенное в студенческих тетрадах разграничение аполлинического (Римский-Корсаков) и дионисийского (Скрябин) художника. Если в первом отмечается прежде всего «каноничность представлений», то о втором говорится более пространно: он «субъект ассоциативного типа <...>, который склонен к нагроможденной альтерации в музыке»; напряженное внимание его «тождественно рассеянной очарованности, столько личного и унесенного в прошлое является, чтобы дефилировать перед ним распахнувшееся единство его эстетического объекта» (210, с. 247). «Распахнувшееся единство» эстетического объекта – формула, приближающаяся к гораздо более позднему лосевскому определению того же жизненно-эстетического феномена: дионисийская растекающаяся цельность (153, с. 265–266)

К Ницше ведет и понимание Диониса в связи с проблемой субъективности. Известно, что для немецкого философа Дионис – демоническое начало, связанное с «мистическим самоотвержением», со стремлением «уничтожить индивид, искупляя его мистическим ощущением единства» (193, с. 82). Речь идет, однако, не о тривиальном отказе от личного, а о пресуществлении современной узкой «субъективности» (193, с. 71)<sup>34</sup>. Эта сторона учения Ницше была развита и преобразована на русской почве Вяч. Ивановым, и многие факты говорят за то, что именно в его изводе вопрос о субъекте был воспринят Пастернаком (как и многими людьми его поколения).

У нас есть основания говорить о прямых текстуальных перекличках: после Ницше (и в связи с его решением проблемы) к процитированному Пастернаком месту из Платона обращался Вяч. Иванов: «Незадолго до смерти Сократу снилось, будто божественный голос увещевал его заниматься музыкой: Ницше-философ исполнил дивный завет» (115, с. 28)<sup>35</sup>. Итак, Ницше выполнил то, чего не сумел (к сожалению и Пастернака) сделать Сократ. И это, по Вяч. Иванову, стало началом эпохальной смены типа личности: от «теоретического» человека, носителя «уединенного сознания» (или «цельного индивидуализма уединения» /114, с. 22–23/) – обозначилось движение к человеку «трагическому» и «соборному»<sup>36</sup>. У Пастернака воспроизводится близкий ивановскому ряд имен (прежде всего Гамлет и Фауст), *воплощающих идею «свободной субъективности»* (235, с. 256) и *кризис индивидуализма*; не случайно – и именно в связи с «Сестрой моей – жизнью» – у поэта мелькает слово «соборно»: «Множества восторженных и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались, толпились и, как в старину сказали бы, «соборне» думали вслух» (214, с. 491). Но главное не чисто словесные, а смысловые сближения с ивановской концепцией личности, осложненные, как всегда бывает у Пастернака, другими – в данном случае феноменологическими веяниями.

«Соборному» сознанию Иванова соответствует у младшего поэта такая феноменологически понятая («интерсубъектная») «субъективность», которая является «не принадлежностью личности, но свойством, принадлежащим качеству вообще» (235, с. 255)<sup>37</sup>. По более поздней формулировке, «субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное <...>, это субъективность человеческого мира, человеческого рода» (237, с. 320). И далее: «От каждой умирающей личности остается доля этой неумирающей родовой субъективности, которая со-

держалась в человеке при жизни и которую он участвовал в истории человеческого существования» (237, с. 320)<sup>38</sup>.

Об ивановском генезисе этих положений Пастернака может свидетельствовать и связь так понятого субъекта с символом Диониса<sup>39</sup>. Показательно, например, как сходно определяются «свободная субъективность» поэта и Дионис: «Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо — но условие для качества» (235, с. 256). Ср.: «Дионис не столько бог, сколько культ, не столько цель экстаза, сколько то, что гонит разгул оргий перед собой. Может быть, Дионис — предмет психологии в большей мере, чем мифологический сюжет» (210, с. 244). Наконец, с ивановскими представлениями о Дионисе связана эстетическая концепция Пастернака.

«Дионисийское начало <...>, — утверждал Вяч. Иванов, — может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается только в *переживании*» (115, с. 29) (курсив наш. — С.Б.). Ему вторит ранний Пастернак: «Его (Диониса. — С.Б.) экстатический смысл непереволим» (210, с. 244). А в «Охранной грамоте» проясняется место акцентированного Ивановым *переживания*. Поэт предлагает строить творческую эстетику на понятиях силы и символа и поясняет: «В рамках самосознания сила называется чувством <...>. Наставленное на действительность, смещаемое чувством, искусство есть запись этого смещения» (220, с. 72)<sup>40</sup>. Вариацией ивановской темы «реалистического символизма» выглядит, как мы уже отмечали, и утверждение Пастернака, что искусство «реалистично как деятельность и символично как факт» (220, с. 72), а также понимание им реализма Шекспира, Шопена, Толстого, Верлена и Блока. Наконец, не только с Вяч. Ивановым, но и с Вл. Соловьевым и идущей от него влиятельной традицией в символизме связано понимание поэта (Реликвимини, Пурвита, Шестикрылова) как теурга, осложненное нищенскими веяниями — «музыка», «лиризм», «пляска» и «сон», представление о «каком-то глубочайшем несознаваемом, необъективируемом субъекте восприятия» (216, с. 297)<sup>41</sup>.

Остается подвести некоторые итоги. Источник двух образов-символов, составляющих заглавие книги Пастернака, — «воздушные пути» духа, включающие в себя античное, библейское, христианское, новоевропейское и (назовем его так) «неклассическое» веяния. Этой культурной широтой и особой творческой установкой поэт сближается с символизмом, а его герои — с «душой мира» («Прекрасной Дамой», Софией) и теургическим лирическим «я» его предшественников. В то же время мы безошибочно ощущаем, что уже очень ранний Пастернак на символистов не похож.

Кажется, что самое резкое различие — во вновь обретенной («неклассической») самоценности предметного плана образа, в тоне и вкусе к бытовому и «прозаическому» (лежащему за пределами обычных представлений об эстетическом). Но проблема глубже: у Пастернака что-то действительно изменилось в самых глубинах его отношения к миру и Богу, прежде всего — в отношении к софийному началу.

Он не удовлетворялся той мерой проникновения в «Душу мира», которую реализовали символисты (прежде всего — А. Блок), и искал *внутренней точки зрения* на сестру-жизнь. В ранних опытах изменение точки зрения сказывается в своеобразной *обратной перспективе*, при которой меняются местами действительный и страдательный, активный и пассивный залого, а движение идет не от действительного и активного «я», а от *активно страдательной* — «ее»: «Какие-то спешные шаги, прочные копыта и заливающиеся, захлебнувшиеся колеса впрягались в весенний город и тревожным цугом влекли его по этой воздушной дороге <...>. По этому же пути простиралась в город разнузданная грусть души. Едва держались встречные пряди

бульвара и пропускали душу. Сырые, подкашивающиеся здания расступались в колышущихся флагах и тоже пропускали ее; едва держался тупичок с неугасимым трактором, низенько-низенько нагибал он свой последний забор, за которым несдержанный пустырь относил вновь приближающейся душой, и, наконец, над какими-то плачевными сигналами, не в силах держаться, душе давало последний пропуск удаляющееся небо» (213, с. 734). Сравни с другими многочисленными примерами, хотя бы с таким: «Дует шумом и крышами и звездами. Дует разгоном полозьев, звонками, рожками моторов» (209, с. 741). Дуют не звезды, полозья или рожки (как удаляется не пустырь), а некая стихия «дует ими» (как и «пустырь относит» — душой). Душа и природа, если использовать как будто для этого случая созданную формулировку А.Ф. Лосева, «эргативны», пассивно-активны, «обречены на активность», «действительны» именно своей «страдательностью».

Здесь, конечно, мало говорить о простой смене внешней точки зрения на внутреннюю. Речь должна идти о большем — женщина-жизнь становится «близнецом» «я», его «сестрой» на самом глубинном уровне витальных метаморфоз-перерождений. Позже поэт вообще откажется от дихотомии внешнее-внутреннее и назовет «ее» — «первообразом», «душой», «личностью», «я», тем в нем, что больше него самого. В приближении к софийному началу это следующий после символистов шаг.

Наконец, Пастернак идет дальше символистов (уже в записях «Из студенческих тетрадей») в отказе от условно-поэтического — «переносного и аллегорического» — и требования «прямого смысла». Позже (в «Докторе Живаго») это будет осознано как возвращение к «положениям реальным», образец которых поэт видит в евангельских притчах (210, с. 244–245)<sup>42</sup>.

---

1. Ср. «Eg lag und sang» («Он лежал и пел») со строками Пастернака: «Так пел я, пел и умирал» — «Любить, — идти, — не смолкнул гром».

2. О восприятии идей Франциска Ассизского в России рубежа XIX–XX веков см.: *Исупов К.Г.* Франциск из Ассизи в памяти русской культуры // *Филологические исследования*. 3. Донецк, 2001.

3. См. статью: *Пастернак Б. Г.* фон Клейст. Об аскетике в культуре, 1911.

4. См. об этом со ссылкой на Е. Спейзера: *Тантлевский И.Р.* Введение в Пятикнижие. М., 2000. С. 139. Это заставляет думать о глубочайшем архаическом ритуальном генезисе формулы, легшей в основу заглавия книги Пастернака.

5. Об этом мифе и его вариантах см.: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.

6. Следует отметить, что проблема «Пастернак — Вяч. Иванов» еще ждет своего исследователя. О ее перспективности говорят помимо мировоззренческих и немногие известные уже сегодня творческие переключки, в частности цитирование поздним Пастернаком стихотворения Иванова «Поэты духа» (из книги «Прозрачность»). См. об этом: *Магомедова Д.М.* Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь» // *Литературный текст. Проблемы и методы исследования*. Вып. V. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 2000. С. 111–115. См. также: *Силард Л.* Орфей растерзанный // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 233.

7. *Пастернак Б.* Прежде всего мне хочется говорить о той были... // Т. IV. С. 776. Показательно, что у Пастернака первый акт творения не преодолевает хаоса, а, может быть, даже больше — создает его («быль» — «бессмысленна и иррациональна»). Напрашивается сопоставление с современной интерпретацией библейской строки: «В начале Бог создал небо и землю». Предполагая, что «небо и земля» здесь — «калька с шумеро-аккадского “ан-ки”, букв. — “земля-небо”, служащего для обозначения всей вселенной», комментатор понимает данное место так: «Бог сначала сотворил вселенную, элементы которой находились в хаотическом состоянии» (*Тантлевский И.Р.* Введение в Пятикнижие». М., 2000. С. 84–85). См. и в другом месте: «Бог создает хаос из ничего, а затем упорядочивает его» (Там

же. С. 87). Если это так, то поэт интуитивно воспроизвел скрытую библейскую последовательность творения, а «упорядочивание» мира у него связано со следующими актами, в которых принимает участие уже художник-теург, как у символистов.

8. См. повторное описание триады участников события: «...первое — дорогой, быть может, самый дорогой неодоушевленный мир; пеструю, раскрашенную нужду предметов, безжизненную жизнь, и второе — чистую музыку, обязанность чего-то немислимого стать действительностью и жизнью, какой-то поющий, великий, вечный долг, как остаток после третьего, после жизни <...>. Жизнь композитора сшивали эти три слоя, чтобы вышло целое» (744).

9. Здесь неслучайно все, вплоть до восклицания «Мария Магдалина!»: герой призывает в свидетели не кого иного, как «Магдалину-Еву», «Прекрасную Даму не только раннего, но и позднего Пастернака» (см.: *Якобсон А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // *Slavica Hierosolymitana*, vol. 3, Jerusalem, 1978. С. 327).

10. Показательна и «фактическая» переключка с фрагментом «У Дорогомиловской заставы»: «Шотландии каштановых волос» здесь соответствует: «Этот кирпич багрового нерусского обжига казался привозным, и почему-то из Шотландии» (Там же. С. 142). Вероятно, здесь работает ассоциация с занимавшим Пастернака образом Марии Стюарт, чье имя появляется и в «Повести».

11. Ср. в поздней «Вакханалии» (1957): «И теперь они оба / Точно брат и сестра».

12. См. тот же образ щели (ср. «дыру» в «Про эти стихи») и сквозняка: «На ней постоянно дует сквозняк. Одна щель выходила сквозь все восемь заплесневевших, разгерметизированных глаз тремя такими же с затылка. На сквозной двор — дальше, через Неву, на Охту» (Петербург. 1917. С. 475).

13. Интересно, что «в древневосточных языках понятие “бессмертие”, как правило, передавалось термином “жизнь” (например, в эпосе о Гильгамеше, Псалтири и т. д.)» (*Тантлевский И.Р.* Введение в Пятикнижие. М., 2000. С. 109).

14. Речь идет именно о феноменологической редукции. Вот несколько формул редукции, которую совершает Пастернак в данном случае: «Мы уступим его (Диониса. — С.Б.) диалектике, психологии, истории культуры и антропологии»; «останется <...>»; и мы ограничимся простым бессмертием»; «подойдем со всем возможным цинизмом к предмету оргии, станем в наиболее неблагородную позицию к богу зимнего возбуждения»; «сберемся со всей силой прозаичности»; «освободимся от эстетических предрассудков»; наконец, «сосредоточимся на опьянении как таковом» (Там же. С. 244).

15. См. и: «Естественное терпело крушение в культе Диониса» (Там же. С. 244).

16. Приведем это место более полно: «Пока мы будем обращаться с понятием бессмертия, как с величинной, ближе непонятной. Может быть, в ином расположении, к которому мы придем, оно разъяснится нам как функция. Однако остережемся переносного и аллегорического. Конкретно лирического требовало сновидение Сократа».

17. В этой статье, как и в студенческих тетрадах, лейтмотивом проходит мысль об «изживании непосредственной жизни» и ее «перерождении» в культуру (С. 675), а шире — в дух, об «отрешении от естественного» (С. 681). Философа Пастернак поэтому видит «систематиком перерождений» (С. 675), а художника — практиком их, уподобленным аскету, упражняющемуся в отрешенности (С. 680). О характере этой «отрешенности» см. ниже.

18. О Пастернаке и Вл. Соловьеве см. важную по постановке проблемы, но совершенно беспомощную по исполнению статью: *Дашевская О.А.* Поэтический мир Б. Пастернака и философия всеединства В. Соловьева // *Русская литература XX в.: имена, проблемы, культурный диалог.* Томск, 1999.

19. Таков же подход М.М. Бахтина к этой проблеме. Возможно знакомство обоих авторов с исихазмом, который учил о сохранении в будущей жизни — «человеческой личности с ее идентичностью» (*Хоружий С.* К феноменологии аскезы. М., 1998. С. 150). Следует сказать, что сама форма постановки проблемы бессмертия у Пастернака в ряде принципиальных моментов переключается с православной традицией. Помимо отмеченного, и там и тут акцентируется момент свободного выбора и личностно-вероятностная модальность бессмертия. Исихазм утверждает, что «у твари есть актуальная возможность бытийного самоопределения: выбора себя замкнутою в модусе смертности, либо устремляющейся к бессмертию (преодоление смерти)» (*Хоружий С.* Указ. соч. С. 39). Ср. «Из студенческих тетрадей»: «Бессмертие создано теми, которые его хотят. Мы не понимаем смысла бессмертия только тогда, когда оно нам не нужно; непонимание это удивительно своеобразно: это скорее полное отсутствие того предмета, который должен стать понятным или останется непонятен; для нас не существует бессмертия лишь тогда, когда его нет как проблемы или даже как потребности. Бессмертия нельзя отрицать только потому, что его невозможно и утверждать, его можно только знать как потребность: и тог-

да загадочность запредельного оказывается загадочностью полного желания или замысла» (Там же. С. 245).

20. Тут явлены два источника женского образа у Пастернака: толстовский и дostoевско-символистский. «Не пожелала восходить» — ведет нас к Наташе Ростовской, которая «не удостаивала» быть умной. А «забыла» и «женские мировые качества» — отсылают к соловьевскому первоисточнику вечной Женственности символистов. Ср.: «Для Бога Его *другое* (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной Женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединиться. К такой же реализации и воплощению стремится и сама вечная Женственность, которая не есть только бездеятельный образ в уме Божиим, а живое духовное существо, обладающее всею полнотой сил и действий. Весь мировой и исторический процесс есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии форм и степеней» (Соловьев Вл. Смысл любви // Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 534). «Забвение» Женственностью этой своей мировой роли тоже входит как важный мотив в сюжет основного мифа Вл. Соловьева и символистов (см. об этом: *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997). В ряде случаев Пастернак воспроизводит именно блоковский вариант образа женственности-жизни (специфика которого — в ее отождествлении не только с сестрой и возлюбленной, но и с матерью и родиной): от «Петербурга» (1917): «Бред матери — жизни, что ль, родины ль?» (Т. 4, С. 474) — до «Доктора Живаго»: «И эта даль — Россия <...>. Вот это-то и есть Лара» (С. 294–295).

21. «Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем, заставляя природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразоваться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. — Лара! — закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству» (*Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989. С. 260). Ср. эпитафия из Н. Ленау в «Сестре моей — жизни» и сплошные отождествления в ней жизни, природы и женщины, берущие начало в ранних опытах. Ср. с наброском «Когда Реликвимини вспоминалось детство» (С. 726), а также с более поздним местом из «Повести» — отождествлением Анны Арильд с городом, о чем мы уже говорили.

22. Разумеется, у Блока в этом были предшественники, начиная с провансальцев, а на русской почве более всего А. Фет, Я. Полонский, Вл. Соловьев.

23. Немногие стихи Блока, написанные от лица героини, как раз не содержат мотива взаимных превращений или неопределенности мужского и женского начал и являются обычными ролевыми стихотворениями. См.: «Хранила я среди младых созвучий», «Медленно в двери церковные» (1901), «Без Меня б твои сны улетали», «Они живут под серой тучей» (1902), «Я живу в пустыне» (1903), «Мой любимый, мой князь, мой жених» (1904).

24. С «Полярной швейей» (1915), которую также называет Вяч. Вс. Иванов, дело обстоит не совсем ясно. Исследователь цитирует начало этого стихотворения — «На мне была белая обувь девочки» — по изданию: *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965 (Библиотечка поэта, Большая серия). С. 509. Но в принятом нами издании эта строка звучит иначе: «На ней была белая обувь девочки» (2, 156). Какая редакция корректней, пока неясно (стихотворение было напечатано во «Втором сборнике Центрифуги», входило в книгу «Поверх барьеров» (1916), автограф — в собр. С. В. Смоленского).

25. Об образе «воздушных путей» у Пастернака, его истоках и контексте см.: *Горелик Л. Л.* Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск, 2000. С. 27–34. Здесь не учтен, однако, еще один источник этого образа — «веяние» Ап. Григорьева — К. Леонтьева. См. в «Студенческих тетрадах»: «Дионис — северное веяние, которым потянуло над Фесалией и Беотией к восьмому веку» (*Пастернак Б.* Об искусстве. М., 1990. С. 244). Ср. в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета (II, 1923): «Психологическая атмосфера слова складывается из разнообразных *воздушных течений* (курсив наш. — С. Б.), не только индивидуальных <...>, но также и исторических, социальных-групповых, профессиональных, классовых, и пр., и пр.» (*Шпет Г. Г.* Сочинения. М., 1989. С. 429)

26. Параллель с Адамом см. в эпизоде, когда во сне героя сорвалась фанерка. Предметы говорят композитору: «Жди. Не танцуй. От нас (к тебе) танцуют. Было натоплено. Сорвалась фанерка... танцует назад... есть Анджелика. Voilà! Пилозоизм! Или сотворение Евы из лопнувшего во сне ребра» (749).

27. Подробнее об этом см. в нашей статье: Теургия // Дискурс. 1998. № 7. С. 96–99.

28. В «Докторе Живаго» такое понимание Гамлета – в перспективе Христа – реализовано художественно, а «Стихи Юрия Живаго» начинаются «Гамлетом» и заканчиваются «Гефсиманским садом».

29. См. начало соответствующего места у Платона: «В течение жизни мне много раз являлся один и тот же сон. Правда, видел я не всегда одно и то же, но слова слышал всегда одинаковые: “Сократ, твори и трудись на поприще Муз”. В прежнее время я считал это призывом и советом делать то, что я как раз и делал <...> – творить на поприще Муз, ибо высочайшее из мусических искусств – это философия, а ею-то я и занимался. Но теперь, после суда <...>, я решил, что, может быть, сновидение приказывало мне творить на самом обычном для Муз поприще и что надо не противиться этому приказанию, но подчиниться» (*Платон. Федр* / Пер. С. Маркиша // Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 329–330).

30. Прямая оценка философа зафиксирована лишь у позднего Пастернака («Что такое человек?», 1959). Об отношении молодого Пастернака к Ницше мы знаем мало. Известно, что уже в 1902 г. это имя звучало в спорах А.Н. Скрябина с опцом поэта (композитор «нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, ницшеанство», причем мальчик, «не вникая в суть его мнений <...>, был на его стороне». – *Пастернак Б. Люди и положения*. Т. V. С. 304). Одно из самых ранних внешних свидетельств принадлежит К. Локсу и относится ко времени их общего участия в кружке «Сердарда» (с зимы 1909–1910 гг.). Говоря о критическом отношении их круга к неокантианству, биограф пишет о важности для них примера Ницше – его «взрывчатой мысли, отвергающей все обычные способы философствовать» (*Локс К. Повесть об одном десятилетии* // М., 1990. С. 464). Правда, позже, из Марбурга, Пастернак утверждает иное, противопоставляя неокантианский подход к «истинной субъективности» – «ненаучной субъективности профанов – т. е. «субъективности» в духе Ницше и современности, которые понимают это в буквальном смысле, как «я» (*Пастернак Е.Б. Б. Пастернак. Материалы для биографии*. М., 1989. С. 160). О мотивах Ницше у Пастернака см.: *Смирнов И.П.* Порожденные интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995 (2-е изд.); *Greber E.* Прозаический отрывок Б. Пастернака «Три главы из повести» как аранжировка философско-музыкального подтекста // *Studia filologiczne, zeszyt 31 (12): Filologia Polryjska. Поэтика Пастернака*. Budgoszcz. 1990; *Горелик Л.Л.* Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск, 2000.

31. Ницше имеет в виду следующее признание Сократа в «Федоне»: «Я понял, что поэт – если только он хочет быть настоящим поэтом – должен творить с помощью воображения, а не рассудка. Сам же я даром воображения не владею, вот я и взял то, что было мне всего доступнее, – Эзоповы басни. Я знал их наизусть и первые же, какие пришли мне на память, переложил стихами» (*Платон. Избранные диалоги*. С. 330).

32. Для нас сегодня проблема «теоретического» (и его антипода – «диалогического») человека дополнительно окрашена в бахтинские тона, благодаря его глубокой интерпретации тех же вопросов, к которым обращался вслед за Ницше и Вяч. Ивановым Б. Пастернак (см. о Бахтине и Ницше в этом плане в нашей статье: «Внежизненно активная позиция» – Бахтинский тезаурус. Вып.2. // Дискурс. М., 2003. № 11. С. 31, 36).

33. См. цитированный выше фрагмент. С. 115, особенно начиная со слов: «И вот он засыпал». О «Заказе драмы» в связи с Ницше см: *Горелик Л.Л.* Указ. соч. С. 11–12.

34. Известно, что Ницше низко ценил именно субъективность в ее современном узком понимании, считая субъективного в этом смысле художника «попросту никуда не годным». Мы, декларируя он, первым делом требуем от него «преодоления субъективного, избавления от “я”, требуем, чтобы индивидуальная воля молчала» (Там же. С. 85). Но такое ограничение индивидуальной воли у Ницше – не тривиально, о чем говорит, в частности, его во многом близкая Пастернаку трактовка *Гамлета как дионисийского человека*. «Дионисийское состояние, – утверждает философ, – восхищает до небес, уничтожая обычные рамки и ограничения существования». Но «аскетическое состояние отрицания воли – вот плод этих состояний. В этом смысле у дионисийского человека есть сходство с Гамлетом» (Там же. С. 101). Заметим, что философ говорит здесь именно об «аскетическом» отрицании воли – еще одно важное для Пастернака понятие, связанное с францисканским, а возможно и исихастским веянием (см. об этом в статье Пастернака «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» /1911/). Понимание аскетизма как «ухода» от узко-личного, «отказа от своеволия», еще раз напоминает нам о глубоко личном и «трагическом», а не «теоретическом» восприятии поэтом дионисийской проблематики.



35. Это место могло привлечь особое внимание Пастернака и потому, что выбор, сделанный Ницше и не сделанный Сократом, для Пастернака в это время — не отвлеченная проблема: он сам уже пережил отказ от музыки в пользу философии, а вскоре ему предстоит второй — марбургский — выбор 1912 года. О том, насколько непростыми были оба эти решения (определившие поэтическую судьбу поэта) и как состоявшийся приход к лирике не преодолевал для поэта трагических последствий его отказа от настоящей музыки, свидетельствует его признание зимой того же 1917 года, лето которого стало подзаголовком «Сестры моей — жизни»: «это была прямая ампутация; отнятие живейшей части своего существования. Вы думаете, редко находит на меня теперь состояние полной парализованности тоскою, когда я каждый раз все острее и острее начинаю сознавать, что убил в себе главное, а потому и все?» (Письмо к К. Локсу от 28 января 1917 г. // *Б. Пастернак. Об искусстве*. С. 311). См. в этом же письме: «Вы думаете, в эти нахлыны меланхолии — суждень мое заблуждается, Вы думаете, на самом деле это не так, и в поэзии — мое призванье? О нет <...>. Содеянное — непоправимо. Те годы молодости, в какие выносишь решенья своей судьбы и потом отменяешь их, уверенный в возможности их восстановления; годы заигрывания со своим даймоном — миновали. Я останусь при том, за чем застанет меня завтра 27-й день моего рождения. — Ну, вот так бывает всегда. Не ясно ли Вам, что я, что называется, договорился? Торжественность последнего моего заявления по импозантности своей напоминает ископаемое. Я говорю, так бывает всегда. Нет того горько освещенного яркой тоской чувства, которое не отбрасывало бы своей четкой тени. Его тень — ирония мировой задумчивости; сама тоска смеется над ним» (Там же. С. 311). Письмо делает более понятным посвящение книги Лермонтову и особое место в ней стихотворения «Памяти демона», мотивы иронии и тоски, присутствующие в «Сестре моей — жизни» с *самого начала* и на первый взгляд диссонирующие с ее преобладающим тоном — обо всем этом нам еще предстоит говорить.

36. Переходная роль именно Ницше подчеркнута Ивановым разными, в том числе художественными приемами. Так, выстраивая ряд знаковых имен «индивидуалистической» культуры (в него входят Гамлет, Фауст и др.), он завершает его Заратустрой, а говоря о совершившемся в нашей душе «каком-то еще темном повороте к полносу соборности...», обрывает фразу, чтобы воскликнуть: «Заратустра!» В итоге оказывается, что «Сверхчеловек убил индивидуализм» (*Иванов Вяч. Кризис индивидуализма*. С. 21–22) и стал началом поворота к соборности.

37. *Пастернак Б.* Символизм и бессмертие. С. 682. См. русский перевод гуссерлианской интерсубъективности — «межчеловеческая среда» в письме (февраль 1917 г.), в котором говорится о замысле «идеологической книжки» — «об искусстве, о большом человеке, о том, например, что чувства живые и так же осязательно принимают к полносу межчеловеческую среду, как воздушные испаренья садовую заросль и луга летом, в полдень, после грозы, — что такие чувства, которые каждый носит в себе и биографически осуществляет — находятся на содержаньи у человечества» (*Пастернак Б. Об искусстве*. С. 308).

38. На языке позднего Э. Гуссерля, это «трансцендентальная интерсубъективность», а на языке раннего Вяч. Иванова — «соборности»: «Только живое чувство бессмертия личности делает нашу общечеловечность впервые общечеловечностью в смысле вселенской связи всех живых (у Бога все живы) и вольно принятой поруки всех за всех. Вечная память — энергия соборная» (*Иванов Вяч. Древний ужас*. По поводу картины Л. Бакста *Tergor antiquus* // Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. М., 2000. С. 322). Ср. раннюю формулировку Пастернака в «Символизме и бессмертии»: «Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной индивидуальности, — есть бессмертие» (*Пастернак Б. Собр. соч.* Т. IV. С. 683). Отметим актуальную во всех случаях связь «соборности»-«интерсубъективности» с «бессмертием».

39. Показательно, что сама личность Пастернака-гимназиста (1908 г.) воспринималась его современником сквозь призму синкретического Диониса Ницше–Иванова. Так, С.Н. Дурылин пишет о его «длиннейших письмах, исполненных тоскующей мятежности, какого-то одоления несбыточностью, несказанностью, заранее объявленной невозможности лирического исхода в мир, в бытие, в восторг, каким-то голым отчаянием. Это бросался ему в голову лирический хмель. Вяч. Иванов сказал бы, что он одержим Дионисом. И это было бы верно» (*Раikovская М.А. Две судьбы* (Пастернак и Дурылин. К истории взаимоотношений) // *Быть знаменитым некрасиво*. Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 235–236).

40. *Пастернак Б.* Охранная грамота // Т. IV. С. 187. Ср. также ивановский образ (возможно, восходящий к Вл. Соловьеву) дионисийского луча, преломляющегося в душе (*Иванов Вяч. Ницше и Дионис*. С. 29), и пастернаковскую формулировку: «Искусство интересуется жизнью, при прохождении

сквозь нее луча силового» (Там же. С. 72). В обоих случаях «преломление луча» понимается как взаимодействие «переживания» («чувства») с реальностью и «выход, иступление из граней эмпирического “я”, самозабвение (*Иванов Вяч.* Ницше и Дионис. С. 29), либо как особое «состояние, которым охвачена вся переместившаяся действительность» (Охранная грамота. С. 188).

41. *Пастернак Б.* Неотправленное письмо // Б. Пастернак. Об искусстве. С. 297. Ср. с «первохудожником мира», «единым и истинно сущим субъектом» у Ницше (Происхождение трагедии (метафизика искусства). СПб., 1899. С. 41–42).

42. *Пастернак Б.* Из студенческих тетрадей. С. 244–245. См. об этом: *Бройтман С.Н.* Блок в «Докторе Живаго» Б. Пастернака // Дискурс. 2000. № 8–9.

## ГЛАВА II ПОДЗАГОЛОВОК: «ЛЕТО 1917 ГОДА»

Неотъемлемой частью «имени» книги является и ее подзаголовок: «Лето 1917 года». Благодаря ему сестра-жизнь-*Елена* оказывается в звукосмысловом соседстве и «сцеплении» с *летом*.

Существует мнение, что «подзаголовок к книге – фон, на котором разворачиваются остальные мотивы» (378, с. 139). Следует говорить о большем. Известно, что аналогичный подзаголовок («Лето 1936 года») в более позднем цикле Пастернака был призван конкретизировать жанр, уже обозначенный в заглавии – «Путевые записки» (300, с. 6–8). То же в «Сестре моей – жизни» (особенно если учесть, что она в редакции 1919 года завершалась циклом «Путевые заметки») – с тем отличием, что здесь заголовок и подзаголовок откровенно относятся к *разным* жанрово-смысловым планам, в пределе – дифирамбическому и «летописному». Тем выразительнее, что они оказываются *соположенными*, то есть предполагается семантическая эквивалентность *любви, жизни, лета (природы и истории), поэзии*. В таком контексте «лето», оставаясь временем года, когда разворачивается роман героев, становится больше самого себя, как все в художественном мире Пастернака.

В качестве жанроуказателя подзаголовок намекает на *«летописную» и автобиографическую* интенцию книги, запечатлевшей *переломный момент в состоянии природного и духовного мира*. Одновременно подзаголовок берет на себя *хронотопические* функции, имеющие «сюжетообразующее» и «изобразительное значение» (220, с. 398).

Лето в «Сестре моей – жизни» – отмеченный хронотоп, самоценный, но не изолированный. В *«летнюю»* книгу вторгается *«зима»* («Про эти стихи», «До всего этого была зима»), а завершается она *«осенним»* циклом «Послесловье». Хронотопичность осложнена еще одной соотносительностью. Время года – лето – озаглавлено словом, внутренняя форма которого этимологически связана со временем-летоисчислением («1917 года»), что привносит в подзаголовок тему *исторического* времени. Одновременно возрождается *мифопоэтический* смысл «лета», отождествляющегося, как в архаическом сознании, с «жизнью» (подобно тому как «зима» – со смертью) (300, с. 117, 186; 298, с. 293–295, 355–356).

### 1. Зима

Стихотворение, открывающее «летнюю» книгу, – «Памяти Демона» – находится вне временного цикла, хотя в нем ощутима *зимняя* семантика («синева ледника»,

«льды вершин») и корреспондирующая с ней *смерть* Тамары, но и обещание *возрождения и метаморфозы* героя («лавиной вернусь»). Первый и второй разделы книги тоже имеют в своей предыстории зиму: «Не время ль птицам петь» открывается стихотворением «Про эти стихи» — с бураном и *Рождеством*, а в «Книге степи» первым стоит «До всего этого была зима». Столкновением зимнего и весеннего отмечено начало и более позднего цикла «Занятье философией» — «Определение поэзии» («Это — круто налившийся свист, / Это — шелканье сдавленных льдинок, / Это — ночь, леденящая лист, / Это — двух соловьев поединок»). Во всех этих случаях зима локализуется где-то на границе, если не за границей изображенного мира, она — *то, что было «до всего того», чем являются лето и книга о лете.*

Это соответствует наблюдениям Е. Фарино, согласно которым зима у Пастернака не только находится за пределами лета (вообще времени) и жизни, но и трансцендентна по отношению к ним (298, с. 295), воплощая собой inferнальный хаос, крошечный мир, энтропию, а не энергию (298, с. 293)<sup>1</sup>. Но картина будет односторонней, если мы не учтем наблюдение Л. Флейшмана, о том, что у Пастернака «возникает регулярная идентификация “зимы” с *памятью и древностью*» (305, с. 107). Правда, исследователь относит этот мотив к 1928 году, но «Сестра моя — жизнь» показывает, что он возникает уже в ней и отсылает к природной и лично-творческой *прапамяти*.

О своеобразной «проницаемости» зимы говорит то, что в ее континууме обнаруживаются пробелы — в Рождество («Про эти стихи») (298, с. 295), иногда на Троицу («Воробьевы горы») (300, с. 115). Но они всегда предварены мотивом смерти и хаоса («Про эти стихи»). Рождество — не рождение мира, а его «преображение», «повторное рождение», «воскресение», «перерождение». Поэтому оно не может быть мотивом исходным, а должно быть мотивом переходным, трансформирующим, то есть всегда предваренным уже ранее сформировавшимся состоянием мира («зимой-смертью»). После него наступает оживление, праздничный гам, шум, движение, суэта, неразбериха, своеобразный «новый хаос» (300, с. 117), полный, однако, жизни и предваряющий весну и «сырую прелесть мира» (300, с. 7) с ее первозданностью (300, с. 13).

Таким образом, «лето», по существу, есть «второе рождение», сохраняющее память о трансцендентном ему состоянии мира. В «Сестре моей — жизни» это предшествующее состояние только намечено, но оно неявно пронизывает всю книгу (особенно ее раннюю редакцию 1919 года) в форме отсылок к предшествующему сборнику стихов — «Поверх барьеров», в котором зимние мотивы исходные и развернутые. Благодаря названному подтексту «зима» и в нашем случае может стать носительницей *прапамяти* о природной стихии и стихии чувств предыдущей книги, любовные стихи которой посвящены Надежде Синяковой. Об этом нам еще предстоит говорить, сейчас же заметим, что такая соотнесенность предельно обостряет и оличняет восприятие «зимы» как времени, трансцендентного по отношению к нынешнему («летнему») состоянию мира, и наделяет ее женственными чертами и веяниями другой героини, столь отличной от «Елены» «Сестры моей — жизни».

## 2. Весенне-летнее преобразование

Если зима *трансцендентна* жизни и книге и принадлежит предыстории (едва ли не буквально — предшествующему рождению) ее героев, то лето *имманентно* им. Начиная с четвертого стихотворения, не случайно варьирующего заглавие книги («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»), мы присутствуем при весенне-летнем преобразении мира и героев.

Уже описаны два радикальных обновления, совершающиеся в художественном мире Пастернака и связанных с началом и концом лета (300, с. 167). Они полно представлены и в «Сестре моей — жизни» и составляют два предела ее.

Между первым, весенним преображением и летом в мире Пастернака нет твердой границы. Поэтому в книге о лете 1917 года первые четыре из десяти циклов — весенне-летние, причем «весеннее» едва ли не преобладает в «Не время ль птицам петь» («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе», «Ты в ветре, веткой пробуящем»), ощутимо в «Книге степи» («Из суевья»), «Развлеченьях любимой» («Весенний дождь») и «Занятях философией» («Определение поэзии», «Наша гроза»). Но во многих случаях в названных циклах время года не может быть однозначно определено, очевидно, потому, что весна у Пастернака — органическая часть лета, понимаемого широко. В «Сестре моей — жизни» такое некалендарное «лето» фактически начинается с Рождества («Про эти стихи») и кончается в августе, который в художественном мире поэта является осенью, тоже не совсем календарной.

Другой парадокс состоит в том, что, несмотря на явное присутствие «лета», уже в первых разделах «Сестры моей — жизни» (см. хотя бы «Звезды летом»), «чистое» лето («лето в лете») начинает господствовать только в пятом (срединном) цикле книги — «Песни в письмах, чтоб не скучала». В его первом стихотворении — «Воробьевы горы» — названа Троица, начало июня. Таким образом, и здесь хронотоп явственно обнаруживает сюжетобразующую роль: граница «лета в лете» в фабульном плане «Сестры моей жизни» совпадает с разлукой героев, отъездом героини из Москвы и началом цикла «писем». В ранних редакциях книги эта граница была подчеркнута дополнительно. Во-первых, тем, что последнее стихотворение предыдущего раздела — «Заместительница» — печаталось (в том числе и в оглавлении) с отступом, подчеркивающим его переходность и самостоятельность по отношению к «Занятям философией». Во-вторых, после стихотворения шла прозаическая вставка: «Эти развлечения прекратились, когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице».

Следующая летняя отметка (опять-таки подчеркнутая сюжетно) — отъезд лирического «я» к героине: Это событие акцентировано тем, что после заключительного стихотворения «Песен в письмах...» — «Распад» — шла вторая прозаическая приписка: «В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала». Еще один штрих очерчивает верхнюю границу лета: после цикла «Возвращение» следовало: «С Павелецкого же уезжали и в ту осень». Таким образом, собственно и чисто летними являются в книге лишь пятый, шестой, седьмой и восьмой, четыре из десяти циклов — «Песни в письмах, чтоб не скучала», «Романовка» и «Попытка душу разлучить», «Возвращение». В плане событийном это отъезд героини, приезд героя к ней, четыре дня, проведенных вместе, и отъезд героя. В предпоследнем цикле — «Елене» — впервые прямо появляется стихотворение «Лето», к тому же о нем говорится в прошедшем времени — и это знак начала его конца: следующая за ним «Гроза моментальная навек» рассказывает о том, как «прощалось лето / с полустанком». Парадоксально, но в книге, имеющей подзаголовок «Лето 1917 года», — «чистое» лето лишь краткий, хотя и кульминационный эпизод ее фабулы. Это доказывает, что оно в художественном мире Пастернака не просто календарное время года, а некое состояние мира.

Если зима была трансцендентна «жизни», то лето — имманентно ей. В то время как зимой духовное являлось в материальных формах, весной и летом (после рождественского второго рождения) идет процесс одухотворения («оживления») этих потенциально духовных форм (300, с. 167): мы помним, что у Пастернака бессмертие — функция жизни. Поэтому летом мир сплошь жив и духовен. Исчезает зимняя отго-

роженность души от природы (300, с. 286). В отличие от инертного и сплошного зимнего времени, летнее время – «дискретно», а «каждое его проявление, каждое его погодное состояние индивидуально и неповторимо, каждому положен ранг вселенского события. В любой свой миг этот мир проявляет всего себя, всю свою энергию и разражается в очередное, равносильное первому состояние» (300, с. 295).

Лето у Пастернака уже в «Поверх барьеров» («Счастье», «Эхо», «Июльская гроза», «После дождя»), но особенно в «Сестре моей – жизни» и «Темах и вариациях» – *время дождей, гроз и ливней*. В двадцати (из пятидесяти) стихотворениях нашей книги – идет дождь, льют ливни, разражается гроза, в еще большем числе текстов живописуется или упоминается вода, влага и сырость<sup>2</sup>. Образы, так или иначе связанные с дождем, грозой, водой и влагой, в книге чрезвычайно богаты и разнообразны. Это: 1) сырой, мокрый, влажный (влага); 2) туман, роса, бисер (дождь), дождь, ливень, гроза, вода; 3) тучи, облака; 4) река, пруд, бассейн, залив, море, марина, пена, канава; шлюзы, мель, бурун; 5) снег, лед («непотный лед»), ледник, пары, испарения, таять, кипеть; 6) капли, лить, течь, улечиваться (о капле), мокнуть, взмокнуть, разливаться, разлив, плескаться, струиться, сочиться, спринцевать, окунать, топить, низвергаться, заливать, брызнуть (обрызганный), захлебнуться, обдать, налившийся, нахлынь, глотать, плавать, стирать; 7) слезы, слюна, водобоязнь; 8) чай, какао, кефир, эссенция, спирт, вино, вермут, рислинг, масло, бензин. Вода (верхняя и нижняя) у Пастернака – едва ли не самая мощная из первостихий, не случайно М. Цветаева назвала свою статью о Пастернаке «Световой ливень», а самого поэта «отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан до Адама» (325, с. 143).

Летние грозы, столь любимые поэтом, как замечает Е. Фарино, подобны столпотворению, но это хаос и столпотворение «от избытка жизненных сил, жизненной энергии и сильнейший их разряд» (298, с. 293). Даже летняя «неподвижность предельно интенсивна и по своей энергии равносильна безудержности <...> гроз. В этом же ряду располагаются принципиально замедленные движения» («Еще более душевный рассвет» (298, с. 355).

Одновременно у Пастернака *дождь* – это и «слово», и такое уподобление-превращение имеет глубокие мифологические истоки. (195а, с. 57). Это почувствовала М. Цветаева, писавшая о «Сестре моей – жизни»: «Мы дождя со страницы не ждали, мы ждали стихов о дожде. Поэтому мы говорим: “Это не дождь!” и “Это не стихи!” Дождь забарабанил прямо по нас» (325, с. 189). То же смешение слова и «вещи» видел у поэта, как мы отмечали, и Ю. Тынянов. По наблюдениям современного автора, пастернаковские дожди – переход физических состояний мира в высшие формы бытия, родственные по статусу – Логосу и одновременно первоначально «жизни всего сущего. Возвращаясь в статус ливня, дождя, мир Пастернака претерпевает второе рождение, становится «миром, созданным вторично» (300, с. 187)<sup>3</sup>.

Однако наряду с тем, что поэт позже назвал «сырой прелестью мира», в «Сестре моей – жизни», начиная с «Балашова», а потом, нарастая, – в «Романовке», «Попытке душу разлучить», «Возвращении» – сгущаются мотивы *замедленного движения и духоты*:

И без того *душило* грудь (Балашов)

*Душная* ночь

Еще более *душный* рассвет

*Душа – душна...* (Мучкап)

А этот *душный*, лишний (Как усыпительна жизнь)

Черных имен *духоты*  
Не исчерпать (У себя дома),

*Душный* полдень (Дик прием был, дик приход);

а также *жара, жажда и суши* («Мухи мучкапской чайной», «Как усыпительна жизнь», «У себя дома»). Как прежде сырая прелесть мира, так теперь жар и духота у Пастернака не только «погодные» феномены, но и состояния мира, родственные космическому тапасу и космическому же эросу-либидо (300, с. 166). Предельное напряжение их – в предкульминационном, кульминационном и послекульминационном циклах, рассказывающих о встрече и расставании героев: образы не получающих разрядки жара и духоты – здесь опрокинуты также на область любовных отношений.

### 3. Осень

Завершается «Сестра моя – жизнь» – осенью. Это время финала («Послесловье»), но и в предшествующем ему цикле «Елене» о «лете» вспоминается как о прошлом («Тянулось в жажде к хоботкам») и говорится о прощании с ним. Для понимания хронотопа осени у Пастернака важно увидеть, что этим временем года заканчивается не только «Сестра моя – жизнь», но и ее своеобразный «двойник» – «Темы и вариации». Можно заметить больше: в обеих книгах последние – осенние – разделы («Послесловье», «Осень») следуют за стихотворениями («Гроза моментальная навек», «На днях, в тот миг, как в ворох корпии»), *описывающими одно и то же событие* – грозу, предшествующую летнему отъезду лирического «я» из степной губернии. Из других параллелей приведем описанные Фарино: аналогичный финал цикла «Из летних записок», а также «выход в “осень”» в финальном стихотворении «Волн» («Октябрь, а солнце, что твой август» и «Растет и крепнет ветра натиск») и августовские преобразования в «Пока мы по Кавказу лазаем» или в «Августе» (300, с. 167). Ключевой для понимания этого мотива – «Август» («Стихи Юрия Живаго»), в котором прямо говорится об «осени, ясной, как знаменье» и названо число: «Шестого августа по старому, / Преображение Господне».

Все это еще раз подчеркивает некалендарность осени, как и лета, у Пастернака и их связь с состоянием мира.

### 4. Парадоксы лета 1917 года

Мы прочертили фабульную прямую рассказываемого события, что подвело нас к проблеме сюжета – события самого рассказывания. И тут обнажается парадоксальность и нелинейность событийной и временной структуры книги. Открыто и недвусмысленно она выходит на поверхность, как мы уже говорили, в «Балашове», в котором «лето» и «осень» не вытянуты в фабульную цепочку, а *наложены* друг на друга, причем сначала идет «осенний ранний час», а потом «лазурью июльской облит». Но замечены и другие факты.

А. Майер, обратившись к истории текста, увидела, что в автографе 1919 года уже первое весенне-летнее стихотворение — «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе» — через систему заглавий и рамочную конструкцию соотносилось с осенним «Концом» (378, с. 41–42). Не менее выразителен в интересующем нас плане второй цикл — «Книга степи». В ней «мы видим предысторию событий, изображенных в следующих частях книги. Введение к основной части обращено назад, на события прошедших лет. Подобную структуру мы встречаем, прежде всего, в более поздней прозе. В цикле стихотворений, напротив, такое построение редко и необычно» (378, с. 47). Необычность не только в самой сюжетной инверсии, но и в ее парадоксальном характере, как бы ни интерпретировать ее смысл.

Начинается «Книга степи» стихотворением «До всего этого была зима», заглавие которого, как считает исследовательница, «не соответствует содержанию. Мы ожидаем, что текст будет говорить о времени, прошедшем от конца зимы. Вместо этого перед нами ситуация поздней осени (“кружится октябрь”, “снег”). Заголовок, который в 1919 году был еще и названием главы, понятен только с учетом этого, вытекающего из дальнейшего развития событий смысла» (378, с. 45). К. О’Коннор предположила большее: «В контексте всей книги это, скорее всего, не прелюдия к тому, что последовало, а постскрипtum. В стихотворении, которое знакомит со *всем этим*, Октябрь прямо называется. В заключительной главе книги, когда *все это* уже близко, называется Сентябрь. Описывая предощущение Октябрьской угрозы в начале, затем поэт смягчает ее в тексте. Первоначально его зловещее звучание смягчено наступлением зимы, но эта неизбежность окрашивает и Сентябрь ощущением подавленности и скрытой угрозы» (385, с. 186).

Но начальное стихотворение «Книги степи» — лишь первая ласточка того, что постоянно происходит в данном цикле и выходит за рамки простой сюжетной инверсии. Помимо «До всего этого была зима», в половине текстов нашего цикла накладываются друг на друга два времени: в «Из суевья» — 1915 и 1917 годы (посещение дома в Лебяжьем перулке героинями «Поверх барьеров» и «Сестры моей — жизни»); в «Балашове» — поездка героя к Надежде Синяковой в июле 1915 года и к Елене Виноград в начале сентября 1917-го; в «Образце» — 1917 год и ретроспективные воспоминания о пребывании лирического «я» летом 1915 года на Украине (Харьковская губерния, имение Синяковых Красная поляна) (378, с. 46–47). То, что эти наложения неочевидны и открываются лишь внимательному взгляду, не должно нас удивлять: столь же «скрытно» и завершающее стихотворение книги — «Конец», в котором синкретически представлены не только лето и осень, но сон и явь, демонически-гамлетовская рефлексия и «гефсиманская нота», гибель и преображение. Перед нами соотносительный с тем, что было «до всего этого», трагический финал «Сестры моей — жизни» и одновременно та ее вершинная точка, в которой «материальность и духовность вовсе снимаются как дифференцирующие состояния мира» (300, с. 167).

## 5. Хронотоп

Итак, «лето» имманентно жизни, но завершается трансцендентным по отношению к нему «осенним» состоянием героя и мира. Расположенные между этими пределами *лето-природа*, *лето-любовь*, *лето-история* и *лето-стихи* символически эквивалентны софийно понятой *сестре-жизни* и находятся в одной плоскости с ней. Такая структура видения целого возрождает и переосмысливает архаический хронотоп, описанный современником поэта — М.М. Бахтиным.

Для этого хронотопа (который имеет много общего с идиллическим, но архаичнее и первичнее его)<sup>4</sup> – «жизнь одна» (22а, с. 358), и все ее явления «погружены в единое бытие» (22а, с. 360). Еще нет «раздвоения времени и сюжета», «все предметы вовлечены в движение жизни, в событие жизни как его живые участники. Они участвуют в сюжете и не противопоставлены действиям как фон их» (22а, с. 358) – лишь позднее произойдет «распадение всего материала на сюжетные события и их фон – природный пейзаж, неизменные устои социально-политического строя, моральные устои и т. п.» (22а, с. 359). Особо следует отметить, что в этом хронотопе «жизнь природы и человеческая жизнь <...> слиты», а «события человеческой жизни так же грандиозны, как и события природной жизни» (22а, с. 360) – и опять-таки, лишь позже «параллельно с индивидуальными рядами жизней, над ними, но *вне* их складывается ряд исторического времени, в котором протекает жизнь нации, государства, человечества» (22а, с. 366). Наконец, интересующий нас хронотоп отмечен еще двумя особенностями: во-первых, он субстанциален, является чем-то «подлинным и реальным» (22а, с. 365), а не поэтической условностью – для событий природной и человеческой жизни, как пишет М.М. Бахтин, «одни слова, одни тона, притом отнюдь не метафорические» (22а, с. 360); во-вторых, он дорефлективен: «с этим временем люди работали и жили, но оно не могло быть, конечно, осознано и выделено в отвлеченном познании» (22а, с. 359).

Все это сказано как будто специально о «Сестре моей – жизни», кроме, разумеется, «дорефлективности». У Пастернака тоже жизнь охвачена единым бытием-событием, в ней нет раздвоения времени и сюжета, действия и фона, даже прошлого и настоящего. В этой нераздельной жизни неслиянные лето-природа, лето-любовь, лето-история и лето-стихи – равнодостоинны, одинаково грандиозны и не являются служебными друг для друга, но вместе создают то, что Блок называл «единым музыкальным напором». История пишется погодой и любовью, любовь – ливнями и сухью, природа – историей, стихи – всем этим вместе. Стихотворение о революции названо «Весенний дождь» и включено в раздел «Развлеченья любимой». Картина дождя, изображенная здесь, –

Лужи на камне. Как полное слез  
 Горло – глубокие розы, в жгучих  
 Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
 Счастья – на них, на ресницах, на тучах –

не внешний фон, а одна из метаморфоз любви, которая еще не отделилась от природы и истории и только-только начинает осознавать себя. Абсолютный художественный слух заставляет Пастернака прибегнуть далее к отрицательному параллелизму, то есть тому типу образа, в котором впервые в истории поэтики синкретическое, нерасчлененно-слитное видение мира совершило усилие, чтобы выйти «из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» (60, с. 188). Замечательно, что поэт выбирает древнейшую – полную форму отрицательного параллелизма, в которой синкретизм сначала утверждается (как в приведенной нами строфе), а потом отрицается:

Это не ночь, не дождь и не хором  
 Рвущееся: «Керенский, ура!»  
 Это слепящий выход на форум



Из катакомб, безысходных вчера.  
Это не розы, не рты, не ропот  
Толп, это здесь, пред театром — прибор  
Заколебавшейся ночи Европы,  
Гордой на наших асфальтах собой.

Но мы-то из предыдущих строф знаем, что это и дождь, и ночь, и розы, и рты. Оставаясь собой, эти образы становятся не равными себе, ибо впервые выходят из сумерек и неразличимости на ослепительный свет истории — онтогенез образа совпадает здесь у поэта с филогенезом изображаемого события. Пастернак, как известно, и прямо писал, что хотел «по личному поводу» изобразить состояние первозданности мира — «это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, это чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающей на глаза, это сказочное настроение» (223а, с. 492). И до этого: «Заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным» (223а, с. 491).

Новый синкретизм времени и сюжета, действия и фона, души и пейзажа, истории и природы, наконец, стихов и действительности позволяют Пастернаку создать взамен романтического «пейзажа души» особого рода *пейзаж души-эпохи*. Лирическому «я», для того чтобы рассказать о великом историческом событии (революции) или любви, достойной Песни Песней, достаточно описать погоду, которая в это время стояла, или упомянуть бытовое явление, например, «поездов расписание», которое оказывается не только равнодостоинно, но и «грандиозней святого писанья». Становится возможным к стихотворению, входящему в раздел «Песни в письмах, чтоб не скучала» и названному именем поселка, «Распад», взять эпиграфом слова из «Страшной мести» Гоголя: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света», а в самом стихотворении говорить о метаморфозах: Поволжья — в мир («Поволжьем мира чудеса / Взялись, бушуют и не спят»), степной засухи — в «революционную копну» («Она, туманная взвилась / Революционную копной»), а «воздуха» — в личность («Он чует, он впивает дух / Солдатских бунтов и зарниц»), в солдата («Ложится — слышит: обернись») и одновременно в лирическое «я» («Там — гул. Ни лечь, ни прикорнуть»). Так же даны и другие приметы времени — в «Свистках милиционеров» («Дворня бастует...»); «Лете» («Вводили земство в волостях / С другими вы, не так ли?»; «Так пахла пыль, так пах бурьян, / И, если разобраться, / Так пахли прописи дворян, / О равенстве и братстве»); в «Еще более душном рассвете» («Шли пыльным рынком тучи, / Как рекруты на хутор поутру, / Брели не час, не век, / Как пленные австрийцы, / Как тихий хрип, / Как хрип: / Испить, / Сестрица»).

Конечно, здесь не просто возвращение к архаическому фольклорному хронотопу, но и его рефлексивное переосмысление, как бы второе рождение. Еще более явственно это в собственно временной структуре книги, в которой при очевидном движении «романного» сюжета от лета к осени постоянно происходят *временные сдвиги и наложения времен*, что мы уже отмечали, а *расположение стихотворений не совпадает с фабулой и реальной хронологией* любовного романа. Чем вызваны многочисленные временные инверсии? Кажется, стремлением осветить событие с двух временных точек зрения. В специальном исследовании показано, что книга Пастерна-

нака «следует своему календарю, в котором последовательность изложения событий сочетается с обратным их ходом. В ряде стихов совмещаются различные временные планы» (8, с. 214). Так, «после разрыва поэт осенью снова возвращается в места летнего романа <...>. Теперь события недавнего прошлого представляются в ретроспективе <...>. Стихи этой группы совмещают два подхода: (а) прошлое воссоздается с точки зрения ощущений и оценок прошлого; (б) с точки зрения настоящего — момента создания стихотворения. Можно сказать, что здесь субъективное время (“время страсти”) дается в соотношении со временем объективным (“время сознания”))» (8, с. 218). И далее: «Стихи, следующие за возвращением в Москву, продолжают описывать летние бури в ретроспективе. Но теперь между моментом действия и настоящим устанавливается эмоциональная дистанция, и в воспоминаниях о неудачной любви появляется умиротворенная нота. Лирический повествователь выступает одновременно как актер и зритель, который пытается интерпретировать и заново оценить события» (8, с. 219).

В этом свете становится понятно, что «жизнь» и «лето» связаны еще глубже, чем нам удавалось заметить: «лето» увидено как целое с позиции какого-то другого времени — поэтому оно может *быть названным и стать подзаголовком*. Это делает «Лето 1917 года» не голо фактическим, а *«пережитым»* летом, на языке самого Пастернака — «действительностью, смещаемой чувством» (220, с. 72). Однако при всей значимости такой двойной оптики, речь должна идти о чем-то большем, чем просто освещение событий с разных временных точек зрения, — о *наложении* друг на друга разных времен.

Б. Арутюнова приводит пример того, что она называет «пространственной смежностью». «Балашов», в котором дается ретроспективный взгляд на недавнее прошлое, «интересен сочетанием разновременного в одном изображении. В первой части (4 строфы) совмещаются события настоящего (осень) и прошлого (лето), причем об этом прошлом повествуется с точки зрения настоящего. Переходы между отдельными сегментами не так легко уловимы, несмотря на временную отмеченность последней строфы: «В *осенний ранний час*» (8, с. 218).

Переходы времен неуловимы не только в первой части стихотворения (1—4 строфах). Еще более разителен — стык частей:

В осенний ранний час.  
Лазурью июльскою облит..

Перед нами даже не тот случай, о котором говорила исследовательница в дискуссии: «У Пастернака не только дана пространственная смежность, но очень часто нарушен ход времени в пределах одного ряда. Он совмещает разновременные события: например, одно стихотворение начинается осенью — сухие листья, а кончается снегом. Это в пределах очень сжатого ряда, одного короткого стихотворения: не только два сегмента, два эпизода, два события, но просто одно сквозное действие проходит через все стихотворение и в пределах этого прохождения, этой протяженности, начинается в каком-то определенном отрезке времени и заканчивается в другом» (355, с. 267).

Но в «Балашове» (в отличие от прежде названных случаев) нельзя даже сказать, что событие начинается в июле и кончается осенью. Два разных времени на стыке 4—5 строф, действительно, смежны, но смежность тут, как всегда у Пастернака, производна от синкретизма и его современного эквивалента — художественной модаль-

ности — и является их артефактом. В «Балашове» совершается акт *воспоминания* — *обретения утраченного времени*, притом *накладываются* друг на друга не просто два времени одной жизни, а *трансцендентные* друг другу *две жизни* и две героини. Поэтому стихотворение построено *не просто так, что трудно различить*, какие картины говорят о прошлом, а какие о настоящем — *этого и нельзя сделать*, ибо два временных пласта здесь модальны, а сознание лирического «я» локализовано не в одном из этих пределов, а *между ними*. По аналогии с *erlebte Rede* («пережитая речь», как немцы называют несобственную прямую речь, принадлежащую *одновременно* автору и герою) мы назовем такое синкретическое и модальное время «пережитым» (*erlebte Zeit*): оно *принадлежит одновременно прошлому и настоящему*, ибо в нем художники сознательно преодолевается дискретность времени и совершается «обретение» его<sup>5</sup>.

«Балашов» — не исключение, просто в нем общая особенность «Сестры моей — жизни» выразилась наиболее очевидно. С большей предельностью она явлена разве только в завершающем стихотворении книги — «Конец». Здесь модальность двух времен (лета-прошлого и осени-настоящего) осложнена модальностью двух состояний (сна и яви), заставляющих вспомнить и Верлена («Возможно ли оно, было ли оно?»), и Блока («И каждый вечер в час назначенный / (Иль это только снится мне)»). В «Балашове» возникал стык: «В осенний ранний час» // «Лазурью июльской облит». А в «Конце» строки о лете и осени («Листьям в августе...» — «Осень. Изжелта-серый бисер нижеется») далеко разведены в тексте, но сближены во времени, что и подталкивает нас к их неразличению, особенно если учесть уже замеченную закономерность: границы времен года у Пастернака — не календарные, и август может быть «осенью» и «преображением» (см. и личный миф поэта, связанный с его падением с лошади, «временной смертью» и вторым рождением шестого августа 1903 года).

Лето-осень (как и сон-явь) в «Конце» — при всей их противоположности — так слабо расчленены, что возможны квалифицированные и глубокие интерпретации стихотворения, не принимающие в расчет факта их модальности и исходящие из того, что действие происходит только осенью и наяву<sup>6</sup>. С другой стороны, комментарий-пересказ, выявивший тот факт, что в «Конце» лирическое «я» *осенью и в городе* вспоминает о *летней* прогулке *в тени*, причем само воспоминание подано в равной степени как *сон и явь* (75), намеренно ничего не говорит о возникающем благодаря этому художественном эффекте. Но в первом анализе восполнением модальности становится повышенное акцентирование «неопределенности» как принципа построения текста, во втором отказ от обобщений мотивирован лукаво-позитивистской установкой.

Между тем для хронотопа книги Пастернака и ее жанровых интенций принцип художественной модальности, заданный в эпиграфе ко второму разделу и предельно реализованный в финале, — определяющий. Он организует и временной контрапункт неслиянных пределов «лета» и «осени» (любви — «попытки душу разлучить»), и пространственно-смысловую полифонию лета-природы, лета-любви, лета-истории и лета-стихов. Завершающее стихотворение становится предельным воплощением так понятой модальности и само выступает по отношению ко всей книге как реализация формулы «Возможно ли оно, было ли оно?». Но здесь последнее воплощение получает не только художественный принцип хронотопа, а и само его «тело»: в финальное стихотворение вставлены, как *зеркало*, сон (поданный как явь) или явь (поданная как сон) о лете, то есть обо всем уже написанном, и это не поэтическая условность: «Конец» на разных уровнях (вплоть до звукового) текстуально откликается на почти по-

ловину стихотворений книги — «Памяти Демона», «Про эти стихи», «Тоска», «Плачущий сад», «Ты в ветре...», «До всего этого...», «Из суеверья», «Не трогать», «Балашов», «Образец», «Душистую веткою машучи», «Уроки английского», «Распад», «Степь», «Душная ночь», «Попытка душу разлучить», «Возвращение», «Елене», «Давай ронять слова», «Имелось», «Послесловье».

Понятно, что, отвечая тематической модальности книги, описанный принцип хронологической организации становится «воротами», через которые совершается «вступление в сферу смыслов» (22а, с. 406).

---

1. См. и другие характеристики «зимы» у Пастернака: она ничего не рождает, в ней воплощен «отрицательный тип движения и неподвижности», инертное, затяжное не имеющее выхода кружение. Пастернаковские метели, бураны, пурга, вьюга — «не разряд энергии. Они чаще всего безначальны и бесконечны и являют собой однородное, хотя внешне подвижное состояние мира <...>. Снег, в свою очередь, не накопление энергии, требующей выхода. Он безначален и бесконечен, является однородным и инертным состоянием мира» (*Фарино Е.* Введение в литературоведение. Warszawa. 1991. С. 365). Показательно, что в мире Пастернака зима не допускается внутрь дома: метели и вьюги образуют вокруг человеческого жилища сплошное кольцо» (Там же. С. 253), «душа» же стремится отгородиться от них обжитым миром (Там же. С. 286).

2. См. данные частотного словаря «Сестры моей — жизни»: *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966.

3. *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. С. 187. См. у него же об эквивалентности дождю — вина, вообще спирта и спиртного; лат. spiritus /spiro/ — воздух, дуновение, веяние, дыхание, дышать — жить (Там же. С. 214).

4. См. описание идиллического хронотопа: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 373—384.

5. См. сохраненное 3. Масленниковой высказывание позднего Пастернака: «У Пруста есть такая мысль. Иногда какая-нибудь мелочь вызывает в памяти пережитое. И мы испытываем блаженство не потому, что вспомнили что-то дорогое, вспоминать мы можем и произвольно, а оттого, что ощущаем одновременно две точки во времени — прошлую и настоящую <...>. Такое ощущение двух точек сразу вырывает нас из неволи времени и приобщает к тому, что условно можно было бы назвать вечностью. Это очень верное наблюдение» (*Масленникова З. Б.* Пастернак. Встречи. М., 2001. С. 206).

6. См. лучший до сих пор анализ: *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана выражения в поэтических текстах (по поводу одного стихотворения Б. Пастернака) // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

### ГЛАВА III ПОСВЯЩЕНИЕ ЛЕРМОНТОВУ

После подзаголовка в книге Пастернака стоит: «Посвящается Лермонтову». Позже посвящение было прокомментировано автором: «Когда в 1917 г. я наобум, не долго думая, написал на титуле “Сестры моей — жизни” не “Памяти Лермонтова” или что-нибудь подобное, но “Посвящается Лермонтову”, точно он был еще тогда не то, что в живых, но в рядах случайных прохожих, еще неведомых, или еще недостаточно увековеченных абстрактностью признания, точно его тем летом где-нибудь еще можно было встретить, я не только имел в виду выразить это чувство чего-то совсем недавнего, непросохших следов ночного дождя или незатаивших, неотзвучавших

отголосков только что прокатившегося звука, я долго, всю жизнь льстил себя надеждой раскрыть в статье, в прозе это таинственное могущество лермонтовской сущности, эту драму свежести что ли, ее секрет и загадку» (222, с. 12). Почти через год в письме к Ю.-М. Кейдену поэт повторил: «Я посвятил “Сестру мою – жизнь” не памяти Лермонтова, но самому поэту, точно он еще жил среди нас – его духу, *все еще действенному в нашей литературе*» (229, с. 356) (курсив наш. – С.Б.). См. и другое важное место из этого также письма: «В интеллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввел глубоко независимую тему личности <...>. Лермонтов – живое воплощение личности <...>. То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное, как стихийное, необузданное предвосхищение нашего современного субъективно-биографического реализма и предвестие поэзии и прозы наших дней» (239, с. 632).

Во внутреннюю структуру книги посвящение вписалось, как мы уже отмечали, тем, что «Лермонтов» в обратной перспективе *рифмуется* с «летом» подзаголовка, а через него с «сестрой-жизнью», а в прямой перспективе – со стоящей сразу за посвящением фамилией автора стихотворения-эпиграфа (Lenau). Но посвящение проецируется на идущие вслед за эпиграфом стихотворения – сначала ближайшие («Памяти Демона», «Про эти стихи», «Тоска»), затем более отдаленные (и в силу этого труднее различимые в качестве «лермонтовских»). Присмотримся к лермонтовскому слою «Сестры моей – жизни».

## 1

Прежде всего к нему относится «Памяти Демона» – открывающее книгу и стоящее вне ее разделов, то есть занимающее в ней совершенно особое место. На фоне посвящения оно, как заметил Е. Фарино, с одной стороны, вводит Демона в круг реальных близких лиц, а с другой – в круг умерших (в отличие от Лермонтова, включенного в число живущих) (300, с. 269).

При несомненной связи стихотворения с Лермонтовым, в нем очевидны отсылки и к герою тех современников Пастернака, в которых он усматривал «все еще действенный» «дух» старшего поэта, – к Демону М. Врубеля, А. Белого и А. Блока – последнего в 10-е годы сближали и едва ли не отождествляли с Лермонтовым<sup>1</sup>.

Коснемся переключки «Памяти Демона» с блоковским стихотворением 1910 года «Демон». Помимо «Тамары» и «зурны», ставших после Лермонтова общими местами мифа о Демоне, у Пастернака очевидны аллюзии: «Не рыдал, не сплетал / Оголенных, исхлестанных, в шрамах» – «плети изломанных рук»; «в синеве ледника» – «в разливе синееющих крыл». Не менее важны для Пастернака и соответствующие мотивы прозы Блока: «Среди горных кряжей, где “торжественный закат” смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую поблескивающую лиловую массу, – залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но нищий, ничем не прикрытый и не ведающий, где преклонить голову. Этот Человек – падший Ангел-Демон – первый лирик» (29, с. 131).

В этом свете кажется, что выделенное положение «Памяти Демона» в «Сестре моей – жизни» обосновано не только его посвящением Лермонтову, но и блоковским пониманием Демона как «первого лирика» – кому как не ему подобает начать книгу стихов, обращенную к первым временам творения, к «сырой прелести мира» и «знобящей новости миров».

Но лермонтовский мотив *намечает* не только начало, а и границы целого. Как заметила А. Окутюрье, ритмическая организация «Сестры моей – жизни» «наподобие пастернаковской *лавины* («Спи, подруга, – лавиной вернусь». – С.Б.) действует и кумулятивно, образуя своего рода архиритм»: последнее стихотворение книги посредством самой инструментовки стиха («Он *буквально* ведь *обливал*, *обваливал*») пытается «обратным течением, последней всеобъемлющей опоясанностью, стать полным перевертнем той *лавины*, обещанной в посвящении и представленной в виде сборника «Сестра моя – жизнь» (352, с. 225, 256).

Одновременно «Памяти Демона» связывают с «Концом» и лексические (а также стоящие за ними мотивные) переключки: по ночам – ночь (темь, затемь); спи – спать, сниться; рвалось – рвется; за печалью – с тоской; колосс – гигант; лавиной – обливал, обваливал; ледника – лед (139, с. 29). Из мотивных соответствий назовем здесь лишь одну. Перед нами первое в книге стихотворение о любви, а заданный в нем мотив – «Спи, подруга» – проходит как лейтмотив через «Сестру мою – жизнь», всплывая, например, в «Елене» («Спи, царица Спарты, / Рано еще, сыро еще») – и по-гамлетовски трансформируясь в «Конце» («Лучше вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов»).

Можно понять, почему «Памяти Демона», прямо связанное с посвящением Лермонтову, может стать прологом (300, с. 181) или симфоническим вступлением (312, с. 187), спроецированным на всю книгу. Во время, предшествующее созданию «Сестры моей – жизни», «в ближайшие после путешествия (по Италии. – С.Б.) зимы» 1913–1916 года (220, с. 91), поэт, по собственному признанию, «понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры» (220, с. 91–92). Именно «легендой», лежащей в основании традиции, оказывается миф о Демоне и его любви, соединяющий современное понимание личности с ее истоками – Денницей и Адамом Библии, но также, как мы убедились, с античным «Даймоном»-Дионисом.

Благодаря такому углублению в предание, личностное начало, связанное для Пастернака с Лермонтовым, становится чем-то, что «больше человека», ибо берется на его духовном пределе («Демон» – дух, буквально превосходящий «бедного *Noto sapiens*» из «Образца») и на переходе человека в «образ», который «может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону» (220, с. 64–65), ибо «только *почти невозможное* действительно» (220, с. 64).

## 2

Кроме «Памяти Демона», к «Лермонтову» (в его смысловом сцеплении с «жизнью» и «летом») отсылает финал второго текста книги – «Про эти стихи», где имя поэта прямо называется (единственный раз после посвящения):

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в шейнгауз и в арсенал,

Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал (курсив наш. — С.Б.).

Здесь первостепенно важны два момента. Прежде всего, «я» включено в парадигматической ряд имен романтических поэтов при *субъектной нерасчлененности* именно «я», «Лермонтова» и «жизни» (это воплощено в синкретическом образе губ, о котором мы подробно скажем ниже). Но перед нами и первый выход к металирическому началу, определяющему своеобразие художественной реальности «Сестры моей — жизни» и делающему ее книгой автметаописательной или книгой «стихотворений стихотворений». Можно предположить, что такая «рефлексия рефлексии», как и тема личности, связана для Пастернака с поэзией Лермонтова.

### 3

Другие формы присутствия Лермонтова в «Сестре моей — жизни»: отсылки к демонической теме («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе», «Болезни земли», «Определение творчества», «Уроки английского», «Любимая, — жуть! Когда любит поэт») и связанной с ней теме «тоски» («Тоска» и др.), использование его строк в качестве эпиграфа к стихотворению «Девочка»; реминисценции и аллюзии на старшего поэта — тематические («Заместительница»), лексические («Определение души», «Еще более душевный рассвет») и ритмические («Образец», «Елене»).

Эпиграф к стихотворению «Девочка» («Ночевала тучка золотая / На груди утеса великана») — сопрягает лермонтовскую тему с кругом софийных образов Пастернака: сестрой-жизнью и «девочкой» эпиграфа из Н. Ленау, относящегося ко всей книге, о чем мы скажем отдельно в следующей главе. Прямые же реминисценции из Лермонтова различимы достаточно трудно.

М.Ю. Лотман заметил связь «Заместительницы» с «Расстались мы, но твой портрет» и «Нет, не тебя так пылко я люблю» — через тему портрета (фотографии) как медиатора (157, с. 170). Эта переключка усилена благодаря, казалось бы, немотивированному появлению в стихотворении «кавказских» мотивов, ведущих к Лермонтову: «И мглу и иглы, как мюрид, / Не жмурия глаз снести. / И объявить, что не скакун, / Не шалый шепот гор <...> / Несут во весь опор»; «Не он, не он, не шепот гор, / Не он, не топ подков» (ср. сцену гибели жениха Тамары в «Демоне»: «Шипами звонкими копыт»; «Скакун лихой, ты господина / Из боя вынес как стрела»). Замечательно, что энергия движения, приписанная Лермонтовым жениху, здесь становится характеристикой героини, акцентируя пастернаковское понимание софийного начала. Но это частный случай того, что происходит во всем стихотворении по сравнению со старшим поэтом: перемещение фокуса изображения с «я» на «нее».

Другая реминисценция, по Е. Фарино, связывает «Еще более душевный рассвет» с хрестоматийными «Тучами»: «выключенность» лирического «я» из мира и его «безжизненность» моделируются, считает исследователь, при помощи «лермонтовской категории отчуждения-изгнания»(300, с. 204):

*Шли пыльным рынком тучи,  
Тоску на рыночном лотке,  
Боюсь, мою,  
Баюча...  
Шли пыльным рынком тучи,  
Как рекруты за хутор, поутру,*

*Брели не час, не век,  
Как пленные австрийцы...*

Ср.:

*Тучки небесные, вечные странники,  
степью лазурною, цепью жемчужною  
Мчитесь вы, будто как я же изгнанники...*

Подчеркнем, однако, и здесь софийные акценты — «Еще более душный рассвет» в отличие от «Туч» обращен к «ты», а состояние лирического «я» мотивировано прежде всего любовной темой, отсутствовавшей в стихотворении Лермонтова. Так же усилено софийное начало в «Определении души» по сравнению с лермонтовскими «Песней» (1831) и «Листком» (1841), реминисценции из которых содержатся у Пастернака.

И уже совсем малозаметны ритмические реминисценции. Из четырех случаев использования в книге трехстопного ямба, три сочетают этот размер с чередованием дактилических и мужских клаузул («Дождь», «Ты в ветре, веткой пробуящем» и «Образец»). «Лирическое» ответвление данной метрической формы в русской поэтической традиции, как известно, восходит к «Свиданию» Лермонтова (69, с. 100–101)<sup>2</sup>. Лермонтовым же задан семантический ореол пятистопного хорее, подхваченный в «Болезнях земли», и трехстопного хорее с чередованием женских и мужских клаузул (из Гёте — «Горные вершины»), трансформированный Пастернаком в стихотворении «Елене» благодаря введению рифм женских и гипердактилических. Пожалуй, только знание генеалогии пастернаковского размера позволяет увидеть в «Елене» аллюзии на лермонтовский перевод:

Горные вершины  
*Спят* во тьме ночной;  
Тихие долины  
Полны *свежей мглой*;

Не пылит дорога,  
Не дрожат листы  
Подожди немного,  
*Отдохнешь и ты* (курсив наш. — С.Б.).

Ср.:

*Спи, царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще.*

#### 4

Наряду с более или менее отчетливыми реминисценциями из Лермонтова, Пастернак создает вариации демонической темы, как будто бы прямо со старшим поэтом не соотношенные. Таково упоминание демона в «Уроках английского»:

Про черный день чернейший демон ей  
Псалом плакучих русл припас.

Кажется, что еще менее присутствует герой Лермонтова в «Болезнях земли», но и здесь лермонтовское начало проглядывает в пятистопном хорее и в демонической



(«титанической») трактовке «земли» (мы помним, что для Пастернака Демон — «дух земли»):

О еще! Раздастся ль только хохот  
Перламутром, Иматрой бацилл,  
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,  
И блеснут при молниях резцы,

Так — шабаш! Нешаткие титаны  
Захлебнутся в черых сводах дня

(ср. в «Конце»: «вдруг — гигант из затеми»; в «Памяти Демона» герой — «колосс»).

В «Определении творчества» демоническим оказывается романтический тип художника:

Разметав отвороты рубашки,  
Волосато, как торс у Бетховена,  
Накрывает ладонью, как шашки,  
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

Этот же мотив, спроецированный уже не на творческую, а на жизненную (точнее — жизнетворческую) ипостась романтического поэта, воскресает в первом стихотворении завершающего книгу цикла «Послесловье»:

Любимая — жуть! Когда любит поэт,  
Влюбляется бог неприкаянный.  
И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых.

Таким образом, демоническая тема сопровождает «Сестру мою — жизнь», начиная от первого, стоящего вне циклов, и кончая первым и последним («Конец») стихотворениями последнего цикла.

Представляется, что с Лермонтовым и Демоном связана у Пастернака и тема «тоски». Она задана в третьем стихотворении (неожиданном в «дифирамбической» книге) — «Тоска», которое прочитывается с учетом блоковского определения Демона («познавший сладострастие тоски») и более позднего признания повествователя «Охранной грамоты» («Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся») (220, с. 47). Именно таким контекстом может быть объяснена мало понятная иначе пронизанность «Сестры моей — жизни» этим мотивом. Приведем лишь прямые реализации его в слове:

Зиял, иссякнув, страшный кладезь  
Тоски отверстией. (Тоска)

Моей тоскою вынянчен.  
(Ты в ветре, веткой пробуящем)

И когда к колодцу рвется  
Смерч тоски... (Mein Liebchen...)

Шли пыльным рынком тучи,  
Тоску на рыночном лотке,  
Боюсь, мою,  
Баюча. (Еще более душный рассвет)

Чтобы знал, как балки брус  
По-над лбом проволоку,  
Что в глаза твои упрюсь,  
В непрорубную тоску. (Дик прием был, дик приход)

Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны?

Зачем тоску упрямить,  
Перебирая мелочи? («Как усыпительна жизнь!»)

Пахнет по тифозной тоске тюфяка.  
(Любимая, – жуть! Когда любит поэт)

Любить, – идти, – не смолкнул гром,  
Топтать тоску, не зная ботинок... (Любить, – идти...)

...но с тоской столько слов  
Устает дружить. (Конец)

Получается, что заданный в «Тоске» мотив подхвачен в середине книги (именно в поворотных для сюжета чисто летних разделах – «Песни в письмах...» и «Романовка»), кульминирует в «разлучных» циклах («Попытка душу разлучить», «Возвращение») и завершается в финале («Послесловье»).

Итак, между посвящением Лермонтову и лермонтовским присутствием в художественном мире книги устанавливаются «соответствия» на всех уровнях текста – от мифопоэтического плана, тематики и композиции, до субъектной структуры, словесного образа, ритма и эвфонии. Это позволяет Пастернаку ввести не в поверхностные слои своей книги, а в ее ядерные глубины все то, что он наследует у Лермонтова: тему личности (в ряду других новоевропейских личностей – Демон, Гамлет, Фауст), самый дух старшего поэта, «все еще действенный в нашей литературе», свойственное ему «необузданное предвосхищение нашего современного субъективно-биографического реализма».

---

1. См., например, восприятие поэта Н. Гумилевым: «Вообразите, что вы разговариваете с живым Лермонтовым» (*Рождественский Вс. Гумилев и Блок // Н. Гумилев в воспоминаниях современников / Сост. В. Крейд. М., 1990. С. 223–224.*

2. *Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 100–101.* О связи «Образца» со «Свиданием» также на уровне мотивов см. в нашем анализе стихотворения Пастернака.

## ГЛАВА IV ЭПИГРАФЫ

### 1. Предполагавшиеся эпиграфы

В автографе 1919 года «Сестра моя — жизнь» имела четыре эпиграфа. Первый — из стихотворения Н. Ленау «Dein Bild» — остался и в канонической редакции книги; о нем речь пойдет особо. Другие были позже сняты, но они интересны тем, что акцентируют некоторые реализованные в произведении и продолжающие сохраняться в нем смысловые пласты. Приведем эпиграфы, не вошедшие в каноническую редакцию, предварительно заметив, что все они *варьируют любовную и софийную темы*.

Первый из них — две начальные строки стихотворения Э. По «To Helen» («Елене»):

Helen, thy beauty is to me  
Like those Nicean barks of yore,  
That gently, o'er a perfumed sea,  
The weary, way-worn wanderer bore  
To his own native shore.

On desperate seas long wont to roam,  
Thy hyacinth hair, thy classic face,  
Thy Naiad airs have brought me home  
To the glory that was Greece,  
And the grandeur that was Rome.  
Lo! In yon brilliant window-niche  
How statue-like I see thee stand,  
The agate lamp within thy hand!  
Ah, Psyche, from regions which  
Are Holy-Land!<sup>1</sup>

Эпиграф из Э. По перекликается с названием предпоследнего раздела «Сестры моей — жизни» — «Елене» — и вводит имя героини книги, Елены Виноград, в сферу предания, лежащего в основании большой традиции (античный миф о Елене, как известно, разрабатывался и европейской классикой («Фауст» Гёте), романтиками (Н. Ленау) и символистами, которые вслед за гностиками отождествляли ее с Энной, Психеей, Душой мира). В мире же самой книги Пастернака «Елена» вписывается в круг софийных образов еще и своим звучанием — как одна из анаграмм, о чем мы уже говорили.

Стихотворение Э. По могло привлечь Пастернака также своей графикой, которая у английского поэта часто играет метатекстуальную роль (ср. «Ворон», «Колокола» и др.). Оно состоит из трех строф, внутри которых все строки, кроме первой, графически выделены тем, что могут печататься со сдвигом в правую часть листа. В первой строфе это строки 2, 4, 5, во второй — 2, 4, в третьей — 2, 3, 5. Внутри строфы «сдвинутые» стихи рифмуются друг с другом. Поскольку графический образ ни в одной из строф полностью не повторяет другого, то и порядок рифм каждый раз иной, а на-

чертание и звучание становятся нераздельными, создавая текучее подобие «поплывшего» корабля, с которым сравнивается красота героини (этот эффект усиливается и «неподвижностью» первых строк каждой строфы). Об особо выделенной роли графики в книге Пастернака и о ее метатекстуальном соответствии ритмико-композиционным задачам говорится в специальной работе (352).

Предполагаемый эпиграф из Э. По акцентировал и важную (хотя, казалось бы, неожиданную в «дифирамбической» книге Пастернака) тему «тоски», «печали», «скорби». У американского поэта Елена спасает героя, который «томим» в «морях Скорбей». В книге Пастернака ситуация сложнее, но и его героиня-жизнь, как и у Поля Валери, — «Елена, царица печальная»: «печаль» (и даже «непрорубная тоска») часто владеют ею, а герой (ситуация обратная стихотворению По) должен, но не может ее спасти (самое большое — он вынужден в финале констатировать: «Нет, не я вам печаль причинил»).

Другой, позже снятый эпиграф — последние две строки стихотворения Н. Асеева «Если ночь все тревоги вызвездит» (1916) из «Четвертой книги стихов»:

Если ночь все тревоги вызвездит,  
как платок полосатый сартовский,  
проломаю сквозь ветер мартовский  
Млечный Путь, наведенный известью.

Я пучком телеграфных проволок  
от Арктура к Большой Медведице  
исхлестать эти степи пробовал  
и в длине их спин разувериться.

Но и там истлевает высь везде,  
как платок полосатый сартовский,  
но и там этот вечер мартовский  
над тобой побледнел и вызвездил.

Если б даже не эту тысячу  
обмотала ты верст у пояса, —  
все равно от меня не скроешься,  
я до ног твоих сердце высучу!

И когда бы любовь-притворщица  
ни взметала тоски грозу мою,  
кожа дней, почерневши, сморщится,  
так прожжет она жизнь разумную.

Если мне умереть — ведь и ты со мной!  
Если я — со зрачками мокрыми,  
*ты горишь красотой писаной*  
*на строке, прикушенной до крови* (курсив наш. — С.Б.).

Здесь женский образ предстал в «космическом», но по-футуристически «суровом», «деэстетизированном» и контрастирующем со стихотворением По стилисти-

ческом ореоле. Одновременно стихотворение Асеева метатекстуально («ты горишь красотою *писаной* / на *строке, прикушенной до крови*»), и этим вписывается в книгу Пастернака.

Третий эпиграф, от которого поэт позже отказался, — строка из четвертой части «Облака в штанах» В. Маяковского:

Как в заживевшее ухо втиснуть им тихое слово?

Ближайший контекст ее — строфа:

Мария!  
Как в заживевшее ухо втиснуть им тихое слово?  
Птица  
побирается песней,  
поет,  
голодна и звонка,  
а я человек, Мария,  
простой,  
выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни.  
Мария, хочешь такого?  
Пусти, Мария!  
Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!

В очередной раз варьируя любовную и софийную («Мария») тему, строка Маяковского подключается к спору со «старшими» («людьми в брелоках»), который идет в стихотворении «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе». Но в ней различим, как и у По и Асеева, метатекстуальный план: «тихое слово» здесь, конечно, не просто бытовое, но и творческое, не случайно оно соседствует и сопоставляется с птичьей «песней» — мотив, на который текст Пастернака глубоко откликается.

Кроме относящихся ко всей книге, некоторые эпиграфы в раннем автографе принадлежали отдельным стихотворениям. Финальный текст «Сестры моей — жизни» — «Конец» (который раньше назывался «В тысячу первую») первоначально был снабжен эпиграфом из несохранившегося целиком стихотворения самого Пастернака «Тысяча и одна ночь» (1917):

Ничтожество! В температуре ведь  
И в состоянии не найти тех данных,  
Чтоб с расстояний сон его окуривать  
Бессонницей, начавшей надоедать.

Чтоб вдохновлять и дерево, допытываясь  
У клавишей, чем ангел наш несчастен,  
Тогда как данных нет, что аппетит его  
На собственном, мешаясь, вымещать.

К стихотворению «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе» в автографе 1919 года значился эпиграф из той же загадочной «Тысячи и одной ночи»:

То есть, сон, понимаешь, совсем одурел,  
Стоя в сене, как в море, по пояс,  
Как завидел за садом в заборной дыре  
На Камышин пронесшийся поезд.

Далее, строки из «Тысячи и одной ночи» –

Пить, как пьют соловьи: до потери сознания.  
Звезды долго горлом текут в пищевод.  
Птицы ж ждут и заводят глаза с содроганьем,  
Осушая по капле ночной небосвод –

были эпиграфом к стихотворению «Сложь весла». В свою очередь, приведенная строфа сближает «Тысячу и одну ночь» со стихотворением «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь», которое завершает книгу «Темы и вариации» и там помечено 1918 годом, хотя в «Избранном» 1945 года датировано 1917-м.

Таким образом, мы знаем (неясно в каком порядке расположенные) четыре строфы стихотворения «Тысяча и одна ночь», трижды выступавшего в книге в качестве эпиграфа:

Ничтожество! В ее температуре ведь  
И в состоянии не найти тех данных,  
Чтоб с расстояний сон его окуривать  
Бессонницей, начавшей надоедать.

Чтоб вдохновлять и дерево, допытываясь  
У клавишей, чем ангел наш несчастен,  
Тогда как данных нет, что аппетит его  
На собственном, мешаясь, вымещать.

То есть, сон, понимаешь, совсем одурел,  
Стоя в сене, как в море, по пояс,  
Как завидел за садом в заборной дыре  
На Камышин пронесшийся поезд.

Пить, как пьют соловьи: до потери сознания.  
Звезды долго горлом текут в пищевод.  
Птицы ж ждут и заводят глаза с содроганьем,  
Осушая по капле ночной небосвод.

Интересно и тяготение этого стихотворения к финалу: «В тысячу первую» – назывался, как мы помним, «Конец» интересующей нас книги, а в переработанном виде стихотворение *завершает* и «Темы и вариации». Заметим, что частые в автографе 1919-го автоэпиграфы отразились один раз и в каноническом тексте, где стихотворение «Давай ронять слова» снабжено эпиграфом из «Балашова».

## 2. Эпиграф ко всей книге

В итоге Пастернак сохранил лишь один эпиграф ко всей книге и один к разделу «Книга степи», а также снабдил ими некоторые стихотворения («Девочка», «Распад», «Давай ронять слова»). Рассмотрим сначала эпиграф ко всей книге, как наиболее значимый.

Это четвертая строфа стихотворения австрийского поэта Н. Ленау «Dein Bild», входящего в цикл «Sehnsucht» («Томление»).

Die Sonne sinkt, die Berge glühn,  
Und aus dem Abend Rosen  
Seh' ich so schön dein Bild mir blüh'n,  
So fern dem Hoffnungslosen.

Strahlt Hesperus dann hell und mild  
Am blauen Himmelsbogen,  
So hat mit ihm dein süßes Bild  
Die Sternenflur bezogen.

Im mondbeglänzten Lande spielt  
Der Abendwinde Säuseln;  
Wie freudig um dein zitternd Bild  
Des Baches Wellen kräuseln! –

Es braust der Wald, am Himmel zieh'n,  
Des Sturmes Donnerflüge,  
Da mal' ich in die Wetter hin,  
O Mädchen, deine Züge.

Ich seh' die Blitze trunkenhaft  
Um deine Züge schwanken,  
Wie meiner tiefen Leidenschaft  
Aufflammende Gedanken.

Vom Felsen stürzt die Gemse dort,  
Enteilet mit den Winden;  
So sprang von mir die Freude fort,  
Und ist nicht mehr zu finden.

Da bin ich, weiß nicht selber wie,  
An einem Abgrund kommen,  
Der noch das Kind der Sonne nie  
In seinen Schoß genommen.

Ich aber seh' aus seiner Nacht  
Dein Bild so hold mir blinken,  
Wie mir dein Antlitz nie gelacht; –  
Will's mich hinunter winken? (380)

Приведем выполненный нами дословный перевод его:

### Твой образ

Солнце опускается, горы пылают  
И в розах вечера  
Я вижу, так красиво твой образ (Bild) мне сияет  
Издалека, лишенному надежды.

Светит Геспер потом светло и мягко  
На синем небосклоне,  
С ним твой сладостный облик (Bild)  
Простерся (bezogen) по звездному лугу.

На блестящей от месяца земле играет  
Шорох вечернего ветра;  
Как весело вокруг твоего дрожащего лика (Bild)  
Кружатся волны ручейка! —

Бушует лес, по небу тянутся (zieh'n)  
Громовые полеты бури,  
Тогда я врисовываю в непогоды,  
О девочка, твои черты (Züge)<sup>2</sup>.

Я вижу, молнии упоенно  
Кольшутся у твоего лица (Züge),  
Как моих глубоких страстей  
Возгорающиеся мысли.

Со скалы низвергается там лань,  
Исчезая вместе с ветрами;  
Там от меня отпрянула радость,  
И больше ее не найти.

Тогда я, сам не знаю как,  
Дошел до какой-то пропасти,  
Которая никогда еще ни одно дитя солнца  
Не сажала к себе на колени.

Я же вижу в ее ночи  
Твой образ (Bild), благосклонно глядящий на меня  
Так, как твое лицо (Antlitz) никогда не улыбалось мне; —  
Хочешь заманить меня вниз?

Введенный здесь *женский образ, мерцающий сквозь природу* (и варьировавшийся во всех снятых эпиграфах), связан отношениями «соответствия» с заглавием (с «*сестрой-жизнью*»), с подзаголовком «Лето 1917 года», «Лермонтовым» (посвящение) и «Еленой». Дальнейшее углубление в его смысл требует, чтобы мы, во-первых,



дифференцированно рассмотрели сам текст Ленау и его рецепцию Пастернаком (к сожалению, в одной из самых лучших работ на интересующую нас тему как раз это различие не проведено); а во-вторых, проследили прямые или косвенные отражения эпиграфа в «Сестре моей – жизни».

Сначала о том, что делает Ленау. Он, как замечено, «рисует женскую сущность, порожденную поэтическим “я”» (386, с. 213), создав картину *сплошной пронизанности* природы образом (Bild) и чертами (Züge) любимой: она процветает в закате, со светом Геспера простирается по звездному пути, отражается луной в ручье, мерцает сквозь бурю, улыбается из пропасти.

Мотив, использованный здесь Ленау, уже был знаком Пастернаку, о чем говорит его раннее (1913?) стихотворение:

С каждым шагом хватаюсь за голову –  
Ты везде, везде, везде.  
У ног моих – осени олово  
Не дает грохотать езде.

Ты – сереющий сумрак за астрами,  
Пустынь дач в крапленном песке,  
Ты взвивающимися пилястрами  
Не даешь опадать тоске.

Я напутствую галкам за форточкой,  
Тотчас их позабыв струю,  
Остановлен лазурною черточкой,  
Вновь тебя в ней узнаю.

О возможной связи со стихотворением Ленау говорит не только наличие самого мотива, но и его словесное оформление, в частности «черточка», заставляющая вспомнить повторяющееся «deine Züge» (твои черты). А образы «форточки» и «галок» ведут нас к «Сестре моей – жизни» («Галчонком глянет Рождество», «Сквозь фортку крикну детворе») – «Про эти стихи».

Нужно, однако, увидеть, что уже в этом стихотворении (а еще более в «Сестре моей – жизни») романтическое (но имеющее и более древние, архетипические истоки) соположение женщины и природы – «шире и точнее» (как скажет Пастернак в «Повести», сравнивая себя с предшественниками), чем у Ленау.

У австрийского поэта соположение держится на «соответствии между картинами природы и миром воображения: *розы* вечера («des Abends Rosen») – ее образ *цветет* («blühen»); мягкий свет вечерней звезды («hell und mild») – ее «светлый образ» («dein süßes Bild»)» (362, с. 355). М. Гионгиози почти прямо говорит о «принципе параллели внешнего и внутреннего миров» (362, с. 355). Если же быть совсем терминологически точным, то следует сформулировать, что стихотворение австрийского поэта формально построено на *психологическом параллелизме*: в каждой строфе две первые строки – картина природы, две вторые – образ любимой. Как и в классических образцах этого типа образа, у Ленау обе части целого «вторят друг другу», «между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего» (59, с. 133).

Но в то же время структура образа у поэта и существенно отлична от ранних (фольклорных) форм психологического параллелизма. В последних соотнесенные образы были самостоятельны и сочинительно соположены, но внутренне синкретичны, то есть между ними не предполагалось исходного различия. Но у Ленау как раз это предварительное различие предполагается, поэтому ему недостаточно просто поставить рядом природу и женщину, ему нужно специально объяснить, как они связаны. А связь эта в конечном счете (и тут О'Коннор права) понимается поэтом как *метафорическая*<sup>3</sup>.

Хотя образ героини у Ленау «предстает читателю как органическая часть природы», он все же «сотворен фантазией томящегося по ней лирического героя» (362, с. 355) или, как замечает О'Коннор, выступает как «женская сущность, порожденная поэтическим “я”», а природа — фон для этого образа:

На блестящей от месяца земле играет  
Шорох вечернего ветра;  
Как весело вокруг твоего дрожащего лика (Bild)  
Кружатся волны ручейка! —

Дрожащий лик, вокруг которого кружатся волны ручейка, в бытийном плане — луна, но в плане компаративном — любимая. Получается, что *ее образ* (Bild), несмотря на то, что он в пространстве соположен с картиной природы (и этим формально напоминает параллелизм), все-таки является метафорой — иносказанием «месяца». И хотя соотношение природного и женского образа у Ленау в каждой строфе свое, именно метафорический тип связи определяет у него структуру образа. В первой строфе образ возлюбленной сияет лирическому «я» из метафорического «вечера роз» («aus dem Abend Rosen»). Во второй строфе — она простирает свой свет «так», как Веспер, и «вместе» с ним («So hat mit ihm dein süßes Bild / Die Sternennflur bezogen»). В третьей — метафорически замещает луну («Wie freudig um dein zitternd Bild / Des Vaches Wellen kräusel!»). В других случаях человеческая составляющая параллели вводится сравнениями («wie» — дважды, «so»). В этом свете очень показательна образно-смысловая структура четвертой строфы, ставшей эпиграфом у Пастернака: она прямо проговаривает то, что менее явно в других строфах: «я не в образах природы *находит* черты любимой женщины — он *находит их в своем представлении и активно «вписывает» в природу* («Da mal' ich in die Wetter hin, / O Mädchen, deine Züge»), почти подменяет ими природу.

На последний момент обратила внимание О'Коннор, говоря о неточности редакторского перевода строк Ленау в издании стихотворений Пастернака (Библиотека поэта, 1965): «<...> тогда в движении бури мне видятся, девочка, твои черты»: «Творчески активный глагол “я рисую” переворачивается в пассивную конструкцию “мне видятся”, и эта полярность между “я вижу” и “я творю” уничтожается» (386, с. 223). Между тем, весь смысл интересующих нас строк Ленау как раз в том, что поэт «перестает быть ее пассивным созерцателем, а становится активным творцом» (386, с. 219). Следует сказать больше: лирическое «я» у Ленау не просто «рисует» ее черты в бушующих небесах — он эти черты в небеса «врисовывает» — «mal' ich in die Wetter hin»: первое значение приставки *hin* — указание на направленность действия к определенной цели в сторону от говорящего.

Но здесь исследовательница не проводит границы между Ленау и Пастернаком. Когда она говорит, что «эпиграф дает два ключа к текстам Пастернака (во-первых, он

освещает природу метафорического изображения женщины в “Сестре моей — жизни”, во-вторых, — метапоэтическую роль художника — творца метафоры» и разрабатывает «два мотива, связанные с актом творения женщины») (286, с. 213), то предполагается, что и у Пастернака, как у Ленау, изображение женщины — метафорическое. Это, однако, не так. Неточно и утверждение, будто Пастернак «представляет женщину как небесное и потустороннее создание», хотя некоторые стихи книги «содержат образ конкретной, осязаемой возлюбленной, которая отделена от природы» (286, с. 213). Такой альтернативы в изображении героини у Пастернака — в отличие от многих символистов — как раз нет: «она» у него софийна и конкретна одновременно, а потому романтическая антиномия небесного и земного для нее нерелевантна. Поэтому же «она» не метафорична, а символична: ее образ имеет прямой, не условно-поэтический, а «реальный» смысл, за которым, однако, сквозит «реальнейшее». Иначе говоря, героиня Пастернака, как и «девочка» Ленау, неразрывна с природой и соположена с ней (согласие в этом и могло стать основой диалога поэтов), но их единство понято у младшего поэта иначе, чем у поэта-романтика.

У Пастернака «она» открывается за всеми явлениями природы *как их душа, первообраз, субъект*, но не становится их метафорой. В отличие от Ленау здесь «я» не активно вводит ее в природу волевым усилием, а *узнает* ее в чертах природы — и это было акцентировано в приведенном нами более раннем стихотворении («С каждым шагом хватаюсь за голову»: «Остановлен лазурною черточкой, / Вновь тебя в ней узнаю»). Уже здесь «ты» — «езде, везде, везде» в прямом, а не в метафорическом смысле. И если мы этого не почувствуем и будем привычно считать эти строки «художественным вымыслом» и «условностью», а не самой настоящей реальностью, мы закрыем для себя возможность понимания поэта. И суть не в замене у Пастернака метафорических связей метонимическими (то есть тоже тропеическими), что с легкой руки Р. Якобсона стало непререкаемым общим местом в суждениях о стиле поэта. На самом же деле, не отказываясь от тропов (в том числе и метонимии), Пастернак обратился к более первичному и архаическому — дотропеическому типу образа.

В полной мере этот образный принцип реализован уже в «С каждым шагом хватаюсь за голову». Самая бросающаяся в глаза и характерная для раннего Пастернака особенность его поэтики — «неправильность», а точнее — синкретизм словосочетаний, внешне выглядящий как «неграмотность». «Напутствую галкам» — это сразу и «крикну галкам» и «напутствую галок»; «тотчас их позабыв струю» — и метафора галочьей стаи и реальная струя воздуха из форточки. Так же синкретически, а не условно-поэтически связана с природой, и «ты». Прямое утверждение, выраженное «простым», нестилевым словом («ты везде»), с самого начала требует того, чтобы каждый последующий образ воспринимался (если использовать более позднюю формулу Пастернака) как «положение реальное» или переводился на «простой язык самой реальности». При такой установке функция традиционного тропа меняется. Он становится тем, что нужно подвергнуть феноменологической редукции, чтобы увидеть действительное присутствие «ты» как субъекта — во всех образах природы и искусства: за сравнением-метафорой («осени олово»), за уподоблением («Ты — сереющий сумрак за астрами, / Пустынь дач в крапленном песке») либо за сравнением в творительном падеже («Ты взвивающимися пилястрами...»), которое, как известно после работ А.А. Потебни, и само является не тропеическим, а еще мифологическим типом образа, требующим буквального понимания. В свете такого нарастающего движения образных структур от сравнения-метафоры к уподоблению и творительному метаморфозы, то есть от условности к субстанциональности, особенно выразительным

становится явный синкретизм последней строфы, о котором мы уже упомянули. А завершающая стихотворение и почти уже неметафорическая «лазурная черточка» просвечивает своим прямым смыслом — это небо, открывшееся за синкретическими образами и ставшее последним откровением «ты» (с учетом символистского подтекста образов речь идет о «золоте в лазури» и душе мира).

Мы подробно остановились на раннем стихотворении потому, что оно в обнаженной форме обнаруживает то, что позже у Пастернака не выражено столь явно. В «Сестре моей — жизни» «реалистический символизм» поэта сложнее и многослойнее. В частности, он включает в себя тему Ленау (и отечественного «последнего романтика» Ап. Григорьева) — «творение женщины»<sup>4</sup> и тот метатекстуальный поворот, который она у них принимает (О'Коннор точно фиксирует у австрийского поэта «метапоэтическую роль художника-творца метафоры. Эпиграф сам по себе является творением поэта, эпиграф изображает поэта в процессе творчества») (286, с. 213)<sup>5</sup>. Но романтическая в своем генезисе тема женственности и поэта-творца, актуализированная в русском символизме мифологемами софийности и «теургии», у Пастернака, конечно, глубоко переосмыслена.

Прежде всего, романтическое активное «вписывание» любимой в природу сменяется у Пастернака иной позицией, при которой опознание любимой во внешнем мире — следствие не активности «я», а его *страдательности*, оно едва ли не принудительно навязано ему, как в стихотворении «От тебя все мысли отвлеку» (1919):

Пощадят ли площади меня?  
Ах, когда б вы знали, как тоскуется,  
Когда вас раз сто в течение дня  
На ходу на сходствах ловит лица!

По существу эпиграф из Ленау выявляет некий первообраз книги Пастернака и в то же время намечает границу между «романтической» (в ее широком пастернаковском понимании) манерой, от которой поэт отказывается<sup>6</sup> и его собственным «реализмом» или, точнее — реалистическим символизмом, который требует «не налагать свою волю (ср. Ленау. — С.Б.) на поверхность вещей <...>, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» (112, с. 144). Ср. переведенное Пастернаком «Созерцание» Рильке:

Как мелки с жизнью наши споры,  
Как крупно то, что против нас.  
Когда б мы поддались напору  
Стихии, ищущей простора,  
Мы выросли бы во сто раз.

Замена активного залога пассивным, начатая в ранних, еще допечатных опытах Пастернака и достигшая классической формы в «Сестре моей — жизни» и «Темах и вариациях», означала отказ от своеволия и монологизма, готовность к приятию «другой» точки зрения и к изменению типичной для большинства символистов позиции по отношению к софийному началу, воплощенному в женском образе. Эпиграф из Ленау не случайно отсылает к высшим прозрениям Вечной Женственности, предшествующим символизму, в диалог с которыми вступает поэт. Нельзя недооценить и второго «урока» эпиграфа. Намеченный у Ленау параллелизм природы и женщины,

осложненный их условно-поэтической (метафорической) связью, Пастернак начал разворачивать в неосинкретическую образную структуру, способную выразить буквально (хотя не натуралистически, а субстанциально) понятую нераздельность природы, женщины, жизни и души мира.

В этом свете понятней становится посредническая роль эпитафия из Ленау, во многом прослеженная О'Коннор. Исследовательница показала, что текст австрийского поэта в «Сестре моей – жизни» проявляет мотивы и гётевского «Фауста», и поэзии Лермонтова, создавая ряд важнейших подтекстов книги.

В контексте «Фауста» проявляется связь «девочки» Ленау–Пастернака и Елены Гёте–Пастернака с Вечно Женственным (*das Ewig-Weibliche*) (360, с. 580)<sup>7</sup>. Образ женщины в небесах, возникающий в «*Dein Bild*», отсылает, по наблюдению исследовательницы, сначала к сцене из 3-го акта второй части «Фауста»: к описаниям горной местности, гибели Эвфориона и исчезновению Елены, чья одежда превращается в облако, уносящее Фауста на другой скалистый гребень. В следующем же, 4-м, акте герой, разглядывая это уходящее облако, восклицает:

...ein göttergleiches Frauenbild  
ich seh's! Junonen ähnlich, Ledan, Helenen... (S. 510)

...образ женщины, подобной богам,  
Я вижу этот образ! Юнона ль это, Леда, Елена?  
(286, с. 214–218)

Как видно из дальнейшего, Фауст прозревает в ней и Гретхен, то есть и здесь речь идет о Вечно Женственном в разных обликах.

Через те же образы «облака (тучи)», «утеса», «образа-портрета» (*Bild*) связывает Пастернак поэзию Ленау и Гёте с лермонтовской поэзией («Утесом», «Тучами», «Расстались мы, но твой портрет» и «Демоном») (286, с. 216–220). К сказанному исследовательницей можно добавить, что у Пастернака лермонтовский Демон («Памяти Демона») определенно связан с Фаустом благодаря общим мотивам: герой Пастернака и Фауст 4-го акта теряют любимую и переживают это в почти одинаковом хронотопе – в вечности, в горах, у ледников («В синеве ледника»); перекликается тема ослепляющего сверкания («но сверканье рвалось») и даже «востока»:

Ach! Schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgetürmt  
Ruht es in Osten, fernen Eisgebirgen gleich,  
Und spiegelt blendend flucht'ger Tage großen Sinn. (S. 510)

Ах! Оно (облако) изменяется! Бесформенно  
широкое, вырастая башней,  
Оно покоится на востоке, подобно далеким ледникам,  
И отражает, ослепляя, великий смысл быстротечных дней.

Такое соответствие нас не удивит после того, что мы увидели, как уже в ранней прозе Пастернака его герой и «я» вписаны в парадигматический ряд носителей личностного рефлексированного сознания – от Демона до Фауста, Гамлета и Христа. Мы отмечали, что в этом ряду оказывается (даже на уровне анаграмматическом) и Верлен. Есть основание считать, что и он входит в круг интертекстуальных связей эпитафия

из Ленау, а звукомысловая цепочка *лето, Лермонтов, Ленау, Елена, Верлен* отзывается еще и на фаустовскую тему.

Дело в том, что в 3-м акте второй части «Фауста», привлеченном О'Коннор для сопоставлений с Ленау, есть место, где Елена перед тем, как бежать к Фаусту, размышляет:

Ist's wohl Gedächtnis? war es Wahn, der mich ergreift?  
War ich das alles? Bin ich's? Werd ich's künftig sein,  
Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden? (S. 466)

Это память? было ли это безумием, которое меня  
охватывает?  
Была ли это все я? Я ли это? Буду ли я этим в будущем —  
Образом мечтаний и ужаса тех разрушителей городов?

В переводе Пастернака:

Да полно, было ль это все действительно,  
Иль только ночью мне во сне привиделось?  
Взаправду ль я была той страшной женщиной,  
Мечтой и мукой безрассудных воинов,  
Из-за которой города разрушены?

Это место отсылает нас не просто к теме Пастернак—Гёте, но и к эпиграфу к «Книге степи» (второму циклу «Сестры моей — жизни») — к строке Верлена: «*Est-il possible, — le fût-il*» («Возможно ли оно, — было ли оно», ср. с пастернаковским переводом отмеченного места из «Фауста»). Если это так, то особый смысл получает перекличка двух главных эпиграфов к книге — проанализированной строфы из Ленау, относящейся ко всей «Сестре моей — жизни», и строки из П. Верлена, предваряющей «Книгу степи».

### 3. Эпиграф к «Книге степи»

Как показывает материал, этот эпиграф не уступает по значимости первому и находится с ним в отношениях дополнительности. Приведем интересующее нас стихотворение Верлена «*Ô triste, triste était mon âme...*» («Как грустно, грустно было у меня на душе»), входящее в книгу «*Romances sans paroles*» («Романсы без слов»), — 11-я строка его стала у Пастернака вторым эпиграфом.

Ô triste, triste était mon âme  
A cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé  
Bien que mon coeur s'en soit allé,

Bien que mon coeur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme.

Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon coeur s'en soit allé.

Et mon coeur, mon coeur trop sensible  
Dit à mon âme: Est-il possible,

Est-il possible, – le fût-il, –  
Ce fier exil, ce triste exil?

Mon âme dit à mon coeur: Sais-je  
Moi-même, que nous veut ce piège

D'être présents bien qu'exilés,  
Encore que loin en allés? (400, с. 70–71)

Дословный перевод его звучит так:

Печальна, печальна была моя душа  
Из-за, из-за женщины.

Я не утешился,  
Хотя мое сердце от нее ушло,

Хотя мое сердце, хотя моя душа  
Совершили бегство от этой женщины.

Я не утешился,  
Хотя мое сердце от нее ушло.

И мое сердце, мое слишком чувствительное сердце,  
Сказало моей душе: возможно ли,

Возможно ли оно – было ли оно –  
Это гордое изгнание, это грустное изгнание?

Моя душа сказала моему сердцу: знаю ли я,  
Я сама, чего хочет от нас эта ловушка,

Чтобы мы были здесь, хотя и в изгнании,  
Хотя мы ушли так далеко?<sup>8</sup>

В автографе 1919 года эпиграф из Верлена относился ко всем разделам «Сестры моей – жизни», кроме вводного (будущего «Не время ль птицам петь»), что необычайно повышало его значимость и сопоставляло с эпиграфом из Ленау (а имя «Верлен» становилось еще одной анаграммой в ряду – лето, Елена, Ленау, Лермонтов). Но и в канонической редакции рефлексы этого эпиграфа ложатся на всю «Сестру мою – жизнь». В то же время для Пастернака значима не только изолированная строка

эпиграфа, но и все стихотворение Верлена. Скажем сначала об отражениях в «Сестре моей — жизни» верленовского текста в целом.

Прежде всего, отметим, что первая строка стихотворения Верлена («*Ô triste, triste était mon âme*») — парафраза слов Христа, произнесенных в *Гефсиманском саду*: «Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам своим: посидите тут, пока Я пойду помолюсь там. И взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать. Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно...» (Матф. 26: 36–38). В свою очередь эти слова Иисуса — парафраза Псалма 41 и 42: «Унывает во мне душа моя; посему я вспоминаю о Тебе с земли Иорданской, с Ермона, с горы Цоар» (41: 7); «Что унываешь ты, душа моя, и что смущаешься? Уповай на Бога; ибо я буду еще славить Его, Спасителя моего и Бога моего» (42: 5). Таким образом, эпиграф из Верлена косвенно вписывается в «Гефсиманскую ноту», без которой «Сестра моя — жизнь» не стала бы тем, чем она является.

Одновременно стихотворение Верлена вписывается в софийную тему Пастернака и перекликается с его видением женщины-души. Начнем с того, что во французском языке слова «душа» и «женщина» не только женского рода (как и в русском) — они еще и рифмуются (*âme-fame*), и у Верлена это происходит дважды — в первой и третьей строках. Но если в начале стихотворения *fame* выступает как «другая» по отношению к *âme*, то в диалоге души с сердцем (которое во французском — мужского рода) сама душа лирического «я» говорит о себе как о женщине: «Моя душа сказала моему сердцу: знаю ли я, / Я сама, чего хочет от нас эта ловушка...» Верлен, таким образом, близко подошел к тому, что мы привыкли считать «пастернаковским» — к самоотождествлению лирического «я» с женщиной-душой.

Отметим пока еще одну перекличку Пастернака с намеченной у Верлена женской темой. У французского поэта женщина — *причина печали* («*O triste, triste était mon âme / A cause, à cause d'une femme*»), а у Пастернака в «Послесловье» лирическое «я», обращаясь к героине, говорит: «Нет, не я вам *печаль причинил*». В этом зеркально-обратном совпадении (особенно если учесть уже упоминавшийся инвариантный мотив — «я ранен женской долей») мы видим одну из глубинных тем и болевых точек «Сестры моей — жизни», которая начинается смертью Тамары, а кончается гамлетовским (в подтексте — «христовым») по своей тональности «Концом». Но об этом нам еще предстоит говорить.

Теперь же обратимся непосредственно к строке эпиграфа: «*Est-il possible, — le fût-il...*» («Возможно ли оно, было ли оно...») — самому главному и трудному месту стихотворения Верлена.

У французского поэта этот вопрос задает сердце лирического «я» (соеиг, как мы помним, мужского рода) его собственной душе-женщине, которая оказывается субститутотом героини.

Возможно ли оно, — было ли оно, —  
Это гордое изгнание, это грустное изгнание?

Благодаря медиации, душа «я» и героиня, к которой косвенно обращен вопрос, оказываются нерасчленимы и одновременно противоположны друг другу. Но так же соотносятся смысловые пределы самого вопрошания:

возможно ли — было ли,  
гордое — грустное,  
любовь — разлука (изгнание).



Следующий за этим финал поэтически точно переведен Ф. Сологубом:

Душа в ответ: как знать! как знать!  
Что может это означать —

В изгнании, но подле жить,  
Расставшись с ней, все с нею быть.

Ср. другие переводы финала:

Не разберусь я даже в этой муке,  
Да и бывают ли и вместе, и в разлуке? (И. Анненский)

Как без нее, но с нею жить,  
В изгнании, но рядом быть? (И. Булатовский)

Русского читателя эти переводы (прежде всего — сологубовский) заставляет вспомнить знаменитое стихотворение К. Батюшкова «Мой гений» (1815), в котором верленовским «душе» и «сердцу» соответствуют «память сердца» и «память рассудка», а строкам

В изгнании, но подле жить,  
Расставшись с ней, все с нею быть

— финальный аккорд:

И образ милый, незабвенный,  
Повсюду странствует со мной.  
Хранитель гений мой — любовью  
В утеху дан разлуке он:  
Засну ль? приникнет к изголовью  
И усладит печальный сон.

Представляется, что аллюзия на Батюшкова возникла у переводчика не случайно: здесь сказалось его историческое чутье, ибо в «Моем гении» впервые в русской поэзии возникает то, что приобретет развитые и эксплицированные формы у Верлена, а позже у Ал. Блока, А. Ахматовой, М. Цветаевой и Б. Пастернака. Уже у Батюшкова «память сердца» и «память рассудка» становятся модальными, находящимися друг с другом в отношении противоположности и дополнительности. Ведь сказать, что в «Моем гении» любящие разлучены (ср.: «расставшись с ней»), значит не сказать главного. Не менее художественно воплощенным у Батюшкова является «сверхреальное» слияние влюбленных (ср.: «все с нею быть»).

Такого рода отношения, при которых обе стороны равносильны, не могут быть предпочтены друг другу и — больше того — существуют не в своей обособленности, а в со-стоянии дополнительности, принято называть поэтической модальностью (Д.Е. Максимов) (171, с. 168–169). Она-то и лежит в основе стихотворения Верлена, который выявил ее с присущей ему естественностью и незаметностью. Но Пас-

тернак знал более откровенные формы поэтической модальности, хотя бы по поэзии Блока:

И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?)  
(Незнакомка, 1906)

Никогда не забуду (он был, или не был)  
Этот вечер... (В ресторане, 1910)

У обоих поэтов таким способом обнажается предельная значимость происходящего и подвергаются сомнению сами границы реальности. Вопрос «возможно ли, было ли?» — говорит о равносильности дополняющих друг друга противоположностей и одновременно о действительности на грани возможного, о реальности, перерстающей самое себя и становящейся невыносимой (на языке Вяч. Иванова — *realio-ga*, реальнейшей) — сам Пастернак в «Охранной грамоте» формулировал, что «только почти невозможное действительно» (220, с. 64). И дальше у Верлена тема удерживается на высшей ноте — женщина-душа отвечает сердцу на том же языке:

Моя душа сказала моему сердцу: знаю ли я,  
Я сама, чего хочет от нас эта ловушка,

Чтобы мы были здесь, хотя и в изгнании,  
Хотя мы ушли так далеко?

Тут не тривиальная «противоречивость» чувства, а равносильность со-отнесенных пределов и особого рода целостность взаимоисключающего, иначе говоря, здесь *поэтическая модальность* — главный архитектурный принцип «Сестры моей — жизни». Важно, что он акцентирован именно в этом месте книги — на границе между первым разделом («Не время ль птицам петь»), наиболее явно соотношенным с Песней песней и «райским» дорефлексивным состоянием мира, и разделом вторым («Книга степи»), в котором открывается сложность жизни, любви и личностной рефлексии, прежде только мелькнувшая в «Тоске». Позже поэтическая модальность будет сгущаться в кульминационных местах отдельных стихотворений и всей книги — в цикле «Попытка душу разлучить», а затем в разделах, где господствует «пережитое время» и делается попытка «обретения утраченного времени» — особенно в «Возвращении» (с его «верленовской» формулой: «Возможно ль? Этот полдень <...> Возможно ль? Те вот ивы <...> Перенесутся за ночь <...> Узнают день, сгоревший / С восхода на свиданы?») и в «Послесловьи» (приняв самую предельную форму в «Конце»).

\*

Проведенный анализ «имени» книги Пастернака, включая и эпитафии, важен для понимания не только выраженного, но и проявляемого смысла книги. Заглавие, подзаголовок, посвящение и эпитафии более всего остального в произведении принадлежат автору (а не герою, хотя бы и «лирическому») — они позволяют точнее почувствовать авторскую волю, в том числе глубинные, еще дословесные жанровые пласты *интенции* «Сестры моей — жизни», а также помогают дифференцировать то, что М.М. Бахтин называл *реалистической интонацией героя* и *формальной интонацией*

*автора*. Они же приоткрывают форму целого, реализуемую в каждом стихотворении и во всей книге.

Имея это в виду еще раз присмотримся к замеченной нами особенности «имени» книги как целого — звуко-смысловому синкретизму анаграмматического ряда — *лето, Лермонтов, Елена, Ленау, Верлен*. Очевидно, что он воспроизводит невыразимую иным способом — *нерасчленимую целостность* разных, но лежащих для поэта в одной смысловой плоскости *ликов сестры-жизни: природы, истории, любви, искусства*. Мы рассмотрели их порознь, но всякий раз наталкивались на *субъектное и образное целое*, из которого только и понятна каждая из представавших перед нами ипостасей. Теперь мы можем сказать, что это целое по замыслу должно быть *софийным*, то есть бытийно (лично, социально и телесно) воплощенным и требующим, чтобы мы — при всей символической бесконечности его значений — понимали его как «положение реальное», а не поэтическую условность.

Конечно, Пастернак, как и Блок, не перелагает в стихи софиологические концепции своих старших современников (В.С. Соловьева, П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого), но он подключается к древней и мощной традиции, приведшей именно в его время к возникновению софийной философии и оказавшей определяющее влияние на русскую символистскую и постсимволистскую поэзию. Нас сейчас интересует не данная философия сама по себе, а тот тип целостности, который начал создаваться совокупными усилиями связанных с ней мыслителей и художников — прежде всего присущая этой традиции *установка на онтологизацию художественной реальности*, видение ее как *личности* в символически-образных формах, которые по своей природе являются носителями *не условно-поэтического, а мифологически-буквального смысла*.

---

1. Буквальный смысл первых строк: «Елена, ты прекрасна для меня. / Как для них (ахейцев) никейский барк». Стихотворение Э. По имело ряд вариантов — первый опубликован в сборнике «Poems» в 1831-м, последний — в 1845 году Приведем перевод В. Брюсова (1924), отступающий от графики оригинала:

Елена! Красота твоя  
Никейский челн дней отдаленных,  
Что мчал средь зыбей благовонных  
Бродяг, блужданьем утомленных  
В родимые края!

В морях Скорбей я был томим,  
Но гиацинтовые пряди  
Над бледным обликом твоим,  
Твой голос, свойственный Няде,  
Меня вернули к снам родным:  
К прекрасной навсегда Элладе  
И к твоему величью, Рим!

В окне, что светит в мрак ночной,  
Как статуя ты предо мной  
Вздыхаешь лампу из агата.  
Психея! Край твой был когда-то  
Обетованною страной!

2. Впервые такой – адекватный – перевод этого места см.: *Фоменко И.В.* Музыкальная композиция как черта романтического стиля (на примере творчества Б. Пастернака 20-х годов) // Вопросы романтизма. Вып. 2. Калинин, 1975. С. 86. Впоследствии к строкам возвращались К. О'Коннор (см. ниже), мы (Эпиграфы в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» // Известия РАН, серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 2) и А. Ливингстон, подробно написавшая о смысле приставки «hin» и впервые отметившая необычность у Ленау множественного числа «in die Wetter hin», буквально «в непогоды»: «Такая картина ни на миг не может стать ни законченной, ни неподвижной. Рука художника (слово поэта) заимствует свое движение от динамики природы. Это живопись без холста или стены, созданная в (на) воздухе, который можно себе представить как тонкую материю, принимающую контуры и краски. В одном из стихотворений Бодлера в «Цветях зла» упоминается рисование «на тьме»: «Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres» (Я, как художник, которого насмешник Бог / Осудил писать, увы! на тьме). Разрисовать тьму не легче, чем «непогоды». Но идея Ленау еще более трудно воображима, чем у Бодлера, из-за предлога in+accusativ. Полна смысла также отделяемая приставка hin. Hinmalen – необычное слово, его нет в словаре и его можно сравнить с другим словом с такой же приставкой, hinschreiben – вписать, быстро записать; по аналогии с hinmalen – бегло нарисовать, набросать легкой рукой, может быть, и с легким сердцем; такой творческий акт подразумевает быструю работу, пока все не изменилось и возможность не упущена» (*Livingstone Angela*. Footnote to an Epigraph. Благодарю автора за возможность ознакомиться с еще не опубликованной рукописью данной работы).

3. О различии параллелистской и тропеической (в том числе метафорической) образности см. в нашей работе: Историческая поэтика. М., 2001. С. 40–60.

4. Об этой теме у Ап. Григорьева см.: *Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман*. Структура стихотворения Ап. Григорьева «Глубокий мрак, но из него возник» // Внутренняя организация художественного произведения. Махачкала, 1987.

5. См. развитие этого наблюдения в уже упомянутой работе А. Ливингстон. Она отмечает метатекстуальный образ «in (a ne auf) die Wetter»: «Не “на”, где предполагается навязывание образа, а “в”, где и кисть и сам художник входят в природу вместе со своей живописью – идея, очень созвучная тому пониманию творческого процесса, которое было у Пастернака и ярко выразилось в “Докторе Живаго” и позднем признании поэта о том, что ему хотелось бы писать так, как будто он “видел природу и саму вселенную не как картину, написанную на стене или неподвижно закрепленную, а как расписанный покров или занавес в воздухе, который постоянно плещет, раздувается и летит от какого-то нематериального, неизвещного и непознаваемого ветра”». – *Livingstone Angela*. Footnote to an Epigraph. Мнение же исследовательницы о том, что такая трактовка строк Ленау говорит не о диалоге Пастернака с Ленау, а о следовании ему, не противоречит нашему пониманию: мы ведь писали не о «споре» с Ленау, а именно о «диалоге», предполагающем обязательное *согласие*. Тем не менее приставка hin означает именно «вписывание», пусть даже в соответствии с природой. Впрочем, А. Ливингстон права в том, что в нашей прежней статье все же больше акцентировано различие Пастернака с Ленау, чем сходство между ними, что мы здесь постарались исправить.

6. По его признанию, этот отказ оформился в его второй книге – «Поверх барьеров» (1916, на обложке – 1917 г.) и окончательно стал фактом его поэтики именно в «Сестре моей – жизни» (*Пастернак Б.* Охранная грамота // Б. Пастернак. Об искусстве. М., 1990. С. 109–110). Под «романтической манерой», которую поэт отныне возбранял себе, «крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта», который «полагает себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивается». Пастернак отчетливо видит современные ему формы (Маяковский, Есенин) и генезис этой «манеры» и миропонимания: «Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких» (Там же, с. 109). Более глубокие истоки «образно» соприкасаются с «орфизмом» (неотделимым от дионисийской «религии», известной Пастернаку по крайней мере через орфику, Платона, Ф. Ницше и Вяч. Иванова) и «христианством» (Там же, с. 109). См. интерпретацию «романтической манеры» и отношения к ней поэта: *Флейшман Л.* К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Бремен, 1977; *Мирецкая Е.В.* Маяковский и Пастернак в 1910–1920 гг. (к проблеме соотношения поэтических миров) // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.

7. *Goethes Werke in 12 Bänden*. Bd. 4. Berlin und Weimar. 1981. S. 580. Далее цитаты по этому изданию, страницы указываются в тексте.

8. Перевод И.Д. Павловой. За консультацию — моя глубокая благодарность С.Ю. Завадской. Ср. стихотворный перевод Ф. Сологуба:

Душе какие муки, муки  
Быть с нею, с нею быть в разлуке!

Покоя нет в разлуке с ней,  
В разлуке с ней души моей.

Далеко сердце от нее,  
О сердце нежное мое!

Покоя нет в разлуке с ней,  
В разлуке с ней души моей.

И сердце, сердце, что болит,  
— Возможно ль? — говорит,

Возможно ль в муке без нее  
Изгнание гордое мое?

Душа в ответ: как знать! как знать!  
Что может это означать —

В изгнании, но подле жить,  
Расставшись с ней, все с нею быть.

## ГЛАВА V СУБЪЕКТНАЯ АРХИТЕКТОНИКА И ПРОБЛЕМА ЦЕЛОГО «СЕСТРЫ МОЕЙ — ЖИЗНИ»

В обзоре научной литературы, посвященной субъектной архитектонике, и в главах, обращенных к поэтике «имени», выяснилось, что лирическое «я» героя и образ героини у Пастернака не моносубъектны, а множественны и межличностны. Они включают в себя не только индивидуальное, но и «неопределенное» («нулевое», «безразмерное») «я». Что говорит нам материал «Сестры моей — жизни»?

### 1. Интенция «ты» — «я»

Наиболее очевидно множественна и софийно-межличностна героиня. Она не объект, а субъект книги и выступает в ней во многих ликах — *природы* (ветка, дождь, лето), *жизни*, *женщины*, *души*, *родины* и *софийного первообраза*.

*Субъектность* героини ощущала уже К. О'Коннор, хотя интерпретировала ее недостаточно корректно. Отталкиваясь от параллелей с лермонтовской и «демонической» темой, исследовательница увидела, что «одиночество, — завершающий мотив многих произведений Лермонтова, открывает и книгу Пастернака. Но открывает только затем, чтобы быть решительно изгнанным в конце первой главы (“Дождь”) благодаря *Ей*, которая, наконец, с поэтом. Ее образ, заявленный уже строками Ленау,

вынашивался во всей главе и теперь начинает материализоваться. Она еще не может быть увидена читателем, но ее появление предрешено» (385, с. 185–186).

Правда, о воплощении героини О'Коннор говорит недостаточно доказательно – основываясь на интерпретации эпиграфа к книге. Ход ее рассуждений таков: Пастернак – в отличие от траги-романтического героя («Демона»), которого он «стремится превзойти» (385, 183), – утверждает *равноправие* и взаимную *«дополнительность»* мужского и женского начал, и «в полной мере относит это к своей возлюбленной». Поэтому он вводит в книгу ее «игру» (см., например, «Ты так играла эту роль!»), особенно явно в третьей главе, где героиня «присутствует в виде своих развлечений» (385, с. 188). Здесь в тексте рассыпаны «явные и неявные предположения различных моделей поведения любимой – Дездемона, Офелия, Маргарита». При этом поэт, по О'Коннор, «иронизирует над ее попыткой имитировать заданные модели. Более того, уделяя внимание этой ее способности к самодраматизации, он отгораживается от ответственности и вины, которые бы появились, если бы текст следовал ее сценарию» (385, с. 182–183)<sup>1</sup>.

Настаивая на несовпадении интенции субъекта речи и героини, О'Коннор, однако, далека от признания их действительного равноправия в тексте Пастернака: «Образ любимой, который проявляется в ее забавах, стереотипно женский: ее первичная функция – быть трамплином для метафорической изобретательности поэта. Она – Вечная Женственность, образ, общий для многих художников (например, Лермонтова, Ленау, Гёте), она – подтверждение образца и в то же время демонстрация гения *одного* поэта, который сейчас воссоздает ее образ» (385, с. 189). Представляется, что и это утверждение исследовательницы некорректно и является оборотной стороной ее первого постулата.

Дело в том, что О'Коннор ищет в «Сестре моей – жизни» *выделенной точки зрения героини, расчлененной с точкой зрения субъекта речи*. Поэтому исследовательница сначала постулирует наличие такой отдельной точки зрения, а потом говорит о ее условности, приписывая Пастернаку монологизм, делающий, якобы, героиню только средством («функцией») его самовыражения. В действительности же в книге интенция героини и субъекта речи *нигде не поданы расчлененно и одногласно*, а потому, чтобы уловить их специфику, нужно с уровня тематики, на котором работает исследовательница, подняться на уровень поэтики.

Тогда станет ясно, что в «Ты так играла эту роль!», например, нет иронии, отделенной от самоиронии, и нет голоса героини, звучащего отдельно от голоса субъекта речи. «Ее» интенция, однако, тут есть, но выражена она двуголосым словом лирического «я», прямо обращенного к «ты» и притом предельно дейктического. Трехкратное «так!» должно не просто словесно охарактеризовать «игру» героини – оно призвано *совпасть* с ней, *стать* ею. Эта искомая нераздельность «дела» героини (ее жизненно-творческой игры) и «слова» субъекта речи и создается дейксисом: за счет его введения в структуру высказывания происходит отказ от собственно лексического значения языковых форм и выход в неязыковое бытие, *отвечающий* непринужденности и спонтанной «жизненности» (а не «словесности») героини. Если же учесть отмечаемую лингвистами стилистическую эквивалентность дейксиса внутренней, а не внешней (тем более – не письменной) речи (135), то специфическое двуголосие стихотворения проступит отчетливой.

Суть такого двуголосия – в приближении интенции «я» к интенции героини, вплоть до интериоризации последней, как это происходит в речи внутренней. Говорящим усваивается больше, чем слово, – само состояние сознания и порождаемая

им еще дословесная перспектива высказывания (то, что индусы называют «дхвани» — «желание сказать»). Поэтому там, где «так-дейксис» получает пластическое выражение, —

Ты так играла эту роль,  
Как лепет шлюз — кормой! —

мы видим отход от прямой («мужской») и приобщение к обратной, «женственной» («софийной») перспективе, ассоциируемой с героиней: не корма, активно взрезающая воду, играет лепетом шлюз, а лепет шлюз (страдательно материнский и беспечно младенческий) — кормой!

То же происходит и в «Развлечениях любимой». В них тщетно искать изолированную точку зрения или слово героини, но они изнутри софийной интенции — как ее понимает поэт — воспроизводят мир в качестве Ее свободного и игрового порождения, ибо она и есть «жизнь» (природа и история). Показательно, что в основу самой внешней композиции цикла положено постепенное возрастание, расширение и углубление софийного начала. «Ее» первое развлечение — гроза, неотличимая от любви («Душистою веткою машучи», раннее название — «Поцелуй»), задает все ту же обратную софийную перспективу:

Душистою веткою машучи,  
Впивая впотьмах это благо,  
Бежала на чашечку с чашечки  
Грозой одуренная влага.

Не ветка машет и впивает влагу, а влага машет веткой и впивает ее запах. Поэтому естественно, что в финале «Развлечений любимой» — в «Уроках английского» — софийная страдательность и обратная перспектива открыто становятся мерой и образцом:

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили с сердца замираньем  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами.

По аналогии можно сказать, что и цикл — не только «развлечения любимой», но и «уроки софийности» (впрочем, как и вся книга).

## 2. Ситуация «я» и «ты»

Как всегда бывает в истинном творчестве, эти уроки поэт не только давал, но и брал. О том, что он сам в них нуждался, свидетельствует написанное в январе 1917 года (в преддверии «Сестры моей — жизни») ранее уже приводившееся письмо к К. Локсу. В нем поэт говорит о своих самоубийственных задатках и о восстаньях на самого себя, о том, что в «строю таких состояний забросил <...> когда-то музыку. А это была прямая ампутация; отнятие живейшей части своего существования. Вы думаете, редко находит на меня теперь состояние полной парализованности тоскою, — когда я каждый раз все острее и острее начинаю сознавать, что убил в себе главное,

а потому и все? Вы думаете, в этой нахлыни меланхолии — суждение мое заблуждается, Вы думаете, на самом деле это не так, и в поэзии *мое* призванье? О нет <...> Содеянное непоправимо <...>. Я останусь при том, за чем застанет меня завтра 27-й день моего рождения (возраст Лермонтова. — С.Б.). — Ну, вот так бывает всегда. Не ясно ли Вам, что я, что называется, договорился? Торжественность последнего моего заявления по импозантности своей напоминает ископаемое. Я говорю, так бывает всегда. Нет того горько освещенного яркой тоской чувства, которое не отбрасывает бы своей четкой тени. Его тень — ирония мировой задушевности; сама тоска смеется над ним» (230, с. 310–311).

Но сложную психологическую ситуацию, как известно, переживает и героиня «романа» 1917 года, потерявшая перед этим на войне жениха. О ее «непрорубной тоске» («Дик прием был, дик приход») говорят письма к поэту из Балашова: «Живет, смотрит и говорит едва одна третья моя часть. Две трети не видят и не смотрят, всегда в другом месте <...>. В Романовке с Вами я яснее всего заметила это: я мелкой была, я была одной третью, старалась вызвать остальную себя — и не могла». Ср. с пастернаковским «содеянное непоправимо» и такие утверждения героини: «Вы пишете о будущем <...>, для нас с Вами нет будущего — нас разъединяет не человек, не любовь, не наша воля, — нас разъединяет судьба. А судьба родственна природе и стихии и ей я подчиняюсь без жалоб» (243, с. 306). (Как замечает биограф, слово «подчиняюсь» Пастернак подчеркнул и снабдил вопросительным знаком.) По несколько наивно толкованию этой коллизии, поэт, «столкнувшись с тем, что своим личным участием он не может выпрямить и восстановить исковерканную ложными понятиями жизнь <...>, посвятил этой теме свое творчество» (243, с. 312)<sup>2</sup>.

Все было сложнее хотя бы потому, что сам поэт родственно понимал состояние героини: ощущение непоправимости происшедшего и содеянного, «свист тоски, не с меня начавшейся» и воспринимаемой как, может быть, гипертрофированное, но реальное проявление того, что он называл «стихией объективности». См. в письме к М. Цветаевой и прямо в связи с нашей темой: «“Сестра — моя жизнь” была посвящена женщине. Стихия объективности неслась к ней нездоровой, бессонной, умопомрачительной любовью» (225, с. 316). В свете таких признаний следует понять и то, о чем умолчал поэт, но говорит его книга: эмоциональный тон «Сестры моей — жизни» порожден не только стихией любви, но и мощной рефлексией, он и «естественный», и эстетически осознанный, именно *диалогизированный*, «*отвечающий*» «непрорубной тоске» героини. Как романтическому демонизму К. Собаньской ответило у Пушкина самое благородно-страдательное в русской лирике любовное признание («Что в имени тебе моем?», возможно и «Я вас любил...»), так и здесь: безысходная тоска героини рождает обращенное к ней радостное («*дифирамбическое*») чувство жизни. Позже Пастернак будет открыто рефлексировать над женской болью и долей — здесь же он непосредственно хочет *преодолеть* и *преобразить* ее.

Такая обращенность к героине и определяет субъектную архитектуру «Сестры моей — жизни» и ее эмоциональный тон.

### 3. Обращенность к «ты» и гротескная дипластия

Известно, что в европейских литературах XVII века медитативная лирика вытеснила монодийную (370, с. 13). В начале Нового времени (в отличие от Античности и Средневековья) слушатель перестал быть определяющим компонентом высказывания: адресованное в монодийной лирике «другому» («ты»), в медитативной оно ста-



ло обращением говорящего к самому себе. Поэзия XIX–XX веков, сохранив «внутреннего» адресата медитативной лирики, возвратила высказыванию потесненную XVII–XVIII веками направленность на «другого». Чтобы увидеть, насколько важна последняя во времена Пастернака, приведем некоторые данные об адресованности речи – ее прямой («ты») или косвенной («он») обращенности – в четырех книгах стихов начала XX века: «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока (М. Гриф, 1905), «*Tristia*» О. Мандельштама (1923), «*Anno Domini*» (1921–1922) А. Ахматовой и на их фоне – в «Сестре моей – жизни» (1922).

<i>Обращенность к ...</i>	<i>СОПД</i>	<i>Tristia</i>	<i>Anno Domini</i>	<i>СМЖ</i>
Ты	39 %	33,3 %	45 %	<b>52 %</b>
Она/он	35,5 %	19 %	8 %	<b>22 %</b>
Без «нее»/«его»	23, 3 %	47,3 %	47 %	<b>26 %</b>

В этом ряду (он, конечно, может быть расширен) книга Пастернака дает самый высокий показатель обращенности к «ты» и один из самых низких – отсутствия «другого». Показательно, что героиню Пастернака сближает с блоковской ее *синкретизм*: она одновременно и природа («Девочка»), и стихия-жизнь («Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе / Расшиблась весенним дождем обо всех»), и женщина (притом «Елена»), и «душа» («Определение души»). Часто, однако, в местоимении «ты» нерасчленимы не только *героиня-природа-душа*, но «я» и *героиня*. См. «Воробьевы горы»:

*Я слышал про старость. Страшны прорицанья!*  
 Рук к звездам не вскинет ни один бурун.  
 Говорят – *не веришь*. На лугах лица нет,  
 У прудов нет сердца, Бога нет в бору.

*Расколышь же душу! Всю сегодня вытень.*  
 Это полдень мира. Где глаза *твои*?  
*Видишь*, в высях *мысли* сбились в белый кипень  
 Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Первое «ты» («не веришь») почти наверняка – косвенная форма самого «я», но все вторые лица следующей строфы не могут быть однозначно локализованы во внутреннем мире героя, ибо у них буквально два облика. Так создается у Пастернака гротескный (в смысле М.М. Бахтина), двуликий, а в иных случаях и прямо двутелый образ «я» и «другого», порождающий своеобразное двуголосие книги и отсутствие отдельно звучащего голоса героини.

Присмотримся сначала к предельному случаю сближения интенций «я» и героини и проследим его на образе *зуб*, прямо связанном у поэта с пересечением субъектной границы. (Предварительно отметим, что в *гротескном каноне «губам»*, по наблюдению М.М. Бахтина, соответствовал «рот»: его замена «губами» совершилась тогда, когда ведущая роль перешла от космических и родовых «к индивидуально характерологическим и экспрессивным частям тела: к голове, лицу, глазам, губам, к системе мышц, к индивидуальному положению, занимаемому телом во внешнем мире»; 20, с. 348.)

В первый раз интересующий нас образ встречается в «Про эти стихи»:

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в цейнгауз и в арсенал,  
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.

Два последних сравнения, в которых звучит этот мотив, — «Я жизнь, как Лермонтова дрожь, / Как губы в вермут окунал» — синкретичны и инверсированы. Замечено, что фраза «Лермонтова дрожь» — «синтаксически ни к чему не относится» (56, с. 109), то есть это сравнение «провисает» в воздухе, выпадает из аналитически выразимого смысла. Здесь — свойственная пастернаковской речи «неправильность», состоящая в том, что актуализируются и накладываются друг на друга две несовместимых речевых конструкции.

Сравнительный оборот «как Лермонтова дрожь» кумулятивно присоединяется к более или менее связанной фразе, которая, будучи освобождена от инверсий, звучала бы так: «Я окунал /свою/ жизнь в вермут, как окунают губы». Вторгающееся избыточное и синтаксически «бессвязное» сравнение «как Лермонтова дрожь» заставляет воспринимать целое не во временной последовательности, а в пространственной одновременности. На **губы «я»** накладывается «**дрожь Лермонтова**», и мы вспоминаем более позднее стихотворение «Имелось»: «Имелась ночь. Имелось **губ / Дрожание**», где тоже смешаны губы, подобно тому, как в более раннем стихотворении — сердца:

Пусть даже смешаны сердца,  
Твоей границей я не стану. (1912?)

«Дрожь Лермонтова», перешедшая на губы «я», заставляет вспомнить и другое раннее стихотворение — «Встав из грохочущего ромба» (1913, 1928), в котором о себе говорит:

Он весь во мгле и весь — подобье  
**Стихами отягченных губ /.../**  
Мне страшно этого субъекта,  
Но одному ему вдогад,  
Зачем, ненареченный некто, —  
Я где-то взят им напрокат (выделено нами. — С.Б.).

«Север» здесь откровенно выступает как особого рода гротескный субъект или — на языке Гуссерля — трансцендентальная интересубъектность. Параллели с ранними стихами подтверждают, что у Пастернака мотив «дрожания губ» связан с переходом «недоступной черты» между субъектами в акте творчества и любви.

Примерно в середине книги — в стихотворении с характерным названием «**Наша гроза**» — читаем:

Я от тебя не утаю:  
Ты прячешь **губы** в снег жасмина,  
*Я чую на моих тот снег,*  
**Он тает на моих во сне** (выделено нами. — С.Б.).

Здесь из уст в уста переходит и испаряется-тает запах, который в мире Пастернака означает «открытость». Так в строке из «Марбурга» — «Акацией пахнет и окна распахнуты» — паронимия («пахнут-распахнуты») обыгрывает возможное этимологическое родство слов: «пахнуть» в архаическом языке означало не просто издавать запах, но и быть открытым<sup>3</sup>.

В последнем стихотворении кульминационного раздела книги — «Попытка душу разлучить» — интересующий нас мотив обретает новый облик. Для его понимания важен субъектно-образный контекст, в который он здесь попадает:

Попытка душу разлучить  
С тобой, как жалоба смычка,  
Еще мучительно звучит  
В названиях Ржакса и Мучкап.

Я их, как будто это ты,  
Как будто это ты сама,  
Люблю всей силою тщеты,  
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,  
Как то, что в астме — кисея,  
Как то, что даже антресоль  
При виде плеч твоих трясло.

При таком образном ходе между «страной» и героиней устанавливается не условно-поэтическая аналогия, а субстанциальная нераздельность, то есть вполне гротескная нерасчленимость.

Далее этот синкретизм героини и «страны» развивается. Устанавливается телесная сопричастность (а не просто внешнее сходство) «ты», «ночи», «кисеи» и «даже антресоли». Выстраивание именно такого гротескно-телесного образного ряда, который больше, чем просто серия сравнений, создает возможность перехода субъектной границы между «я» и «ты»:

*Чей шепот реял на брезгу?  
О, мой ли? Нет, душою — твой,  
Он улечувивался с губ  
Воздушной капли спиртовой (выделено нами. — С.Б.).*

В «Нашей грозе» из уст в уста переходил запах. В «Попытке душу разлучить» «меня» субъектов — глубже: из уст в уста переходит не просто запах, а *шепот*, к тому же сравниваемый с «каплей спиртовой». В последнем сравнении — обыгрывание и искомого значения слова *spiritus* — дух. Иначе говоря, здесь из уст в уста переходит сам процесс порождения речи (в том числе вот этой — стихотворной), *если не сама внутренняя речь*. Здесь шепот *мой и одновременно душою — твой*, на языке Пастернака — принадлежащий тому во мне, что больше меня, принадлежащий душе, то есть «внедренному» в «я» (см. стихотворение «Душа») интересубъектному субъекту.

Понять, что значит «душою твой», помогает и поздний прозаический фрагмент из «Доктора Живаго». Повторим его здесь: «Юрий Андреевич с детства любил скво-

зющий огнем зари вечерний лес. В такие минуты он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыл выходил из-под лопаток наружу. Тот *юношеский первообраз*, который на всю жизнь складывается у каждого, и потом навсегда служит ему и кажется ему его *внутренним лицом, его личностью*, во всей первоначальной силе пробуждался в нем, заставляя природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразиться в такое же первоначальное и всеохватывающее *подобие девочки*. “Лара!” — закрыв глаза, *полушептал* или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей божьей земле, ко всему расстилающемуся перед ним, солнцем озаренному пространству» (курсив наш. — С.Б.) (208, с. 260).

Связь такого intersубъектного шепота с творчеством очевидна и в стихотворении «Имелось», входящем в последний раздел книги:

Имелась ночь. Имелось губ  
Дрожание. На веках висли  
Брильянты, хмурясь. Дождь в мозгу  
Шумел, не отдавая мыслью.

Казалось, не люблю, — молюсь  
И не целую, — мимо  
Не век, не час плывет моллюск,  
Свеченьем счастья тмимый.

Как музыка: века в слезах,  
А песнь не смеет плакать,  
Тряслась, не прорываясь в ах! —  
Коралловая мякоть.

«Коралловая мякоть» — перифраза губ, как до этого моллюск, «тмимый свечением счастья», был перифразой ее губ. Вновь, как и в приведенных выше случаях, пересекается «недоступная черта» между я и другим. Здесь губы влюбленных не просто соединены в поцелуе, они и синкретически нерасчленимы и даны через один и тот же образ «моллюска» и «коралловой мякоти». Такие губы трясутся от любви, слез, счастья и страдания, но и потому, что они отягчены внутренним межличностным словом, «песнью», которая еще не «прорвалась в “ах!”» — во внешнее слово<sup>4</sup>.

Анализ мотива «губ» в целом ряде стихотворений «Сестры моей — жизни» дает увидеть, что в лирике Пастернака происходит не просто духовное, но и буквально телесное, гротескное в смысле Бахтина, пересечение границы между «я» и «другим». В свете сказанного, творческая эволюция Пастернака от «сложности» к «неслыханной простоте», может быть понята и как путь от гротескной к классической линии развития поэзии (он «распрямил» гротескную «кривую» своего раннего образа, реализовав давнее пожелание: «О, если б я прямой возник!»).

#### 4. Косвенные и отраженные преломления «ты»

Гротескный образ — предельный случай, проявляющий исходную установку субъекта речи не на расчленение слова «я» и «другого», а на их нераздельность. Интенция же героини, более или менее выраженная, задается лишь в тех стихотворени-

ях, где всплывает тема «размолвки» («Mein Liebchen...») или «попытки душу разлучить» (см. одноименный цикл). Но и в этих случаях «ее» точка зрения представлена косвенно и отраженно — через его видение себя таким, каким воспринимает его она:

Если бровь резьбою  
Потный лоб украсила,  
Значит, и разбойник?  
Значит, за дверь засветло?  
.....  
Ты зовешь меня святым,  
Я тебе и дик и чуден...  
(Мухи мучкапской чайной)

«Разбойник» и «святой», если не ее слово, то принадлежащая ей оценка героя, заставляющая его самого отрешиться от «я» и оглянуться на себя как на третье лицо. Между двумя приведенными строфами идут:

Но в чайной, где черные вишни  
Глядят из глазниц и из мисок  
На веток кудрявый девичник,  
Есть, есть чему изумиться!

Солнце, словно кровь с ножа,  
Смыл — и стал необычаен.  
Словно преступленья жар  
Заливает черным чаем.

Кто «смыл» и «заливает»? Очевидно, «я», увиденный со стороны, и толчок такой оценке себя как «другого» дало то, каким он (по его мнению) видится ей.

Как нужно понимать описанную гротескную либо отраженную форму присутствия героини в «Сестре моей — жизни»? Как растворение «ее» в интенции «я»? Как внутренне диалогическую позицию субъекта речи? Как переходную между ними форму?

Не предвещая ответа на этот центральный вопрос, заметим, что подобная постановка героини обостряет проблему ее идентичности, и без того возникающую в любом циклическом художественном организме. Об одной ли героине или о разных идет речь в первом цикле («И фата-морганой любимая спит»), в «Книге степи» («Ты так играла эту роль») и в «Елене» («Спи, царица Спарты»)? (Вопрос не праздный: автор специального исследования, как мы помним, увидел в женском облике «Сестры моей жизни» два образа, соединенных, однако, «без шва», и даже предположил, что вся «Книга степи» посвящена не Елене Виноград, а Надежде Синяковой.) Если одна, то чем достигается ее единство? Если разные, в чем это проявляется? А, может быть, поэт добивается такого единства, которое не отрицает множественности и межличностности?

Как бы то ни было, циклическое целое книги и образа героини возникает на *не-фабульной* основе, что позволяет для лучшего понимания сопоставить ее с более поздним романом в стихах «Спекторский» (1925–1930), фабула которого тоже «строится на непроисходящих событиях». Причем, в нем «пропущены не второстепенные

моменты фабулы, а главные: фабула отчасти лишь позволяет осуществить реконструкцию; персонажи немотивированно появляются и так же немотивированно исчезают; при первом чтении их вовсе не просто идентифицировать. Так, Ольга Бухтеева в эпизоде новогодней встречи названа только по имени, а в последнем эпизоде романа только по фамилии, и читатель должен сам собрать воедино и то и другое» (331, с. 55).

Нужно добавить: целым рядом деталей повествователь еще более затрудняет нам идентификацию двух героинь и даже подталкивает к их смешению. В 8 главе, уже после разлуки героя с Марией Ильиной, идет внефабульное повествование о революции и роли в ней женщины, причем выделяется имя — «Маруся тихих русских захолустий, / Поколебавших землю в десять дней». В 9 главе — опять воспоминание о ней: во время раздачи «обобществленной мебели и грузов» повествователь видит «Мариин лабиринт» и, думая о ней, уходит со склада, чтобы тут же пересечься с героем и стать свидетелем его встречи с прежней возлюбленной. Появившуюся героиню мы сначала естественно принимаем за Марию (чье появление, казалось бы, художественно подготовлено), а не за уже подзабытую Ольгу, оставленную в начале второй главы романа. (Трудности идентификации способствует и то, что героиня названа не до, а после своей первой реплики — и только по фамилии, которую мы слышим впервые и потому не сразу можем отнести к «Ольге», ибо прежде знали ее лишь по имени.)

Для параллели с «Сестрой моей — жизнью» показательны и то, что рассказ об Ольге Бухтеевой сопровождается намеками на четырех сестер Синяковых:

За что же пьют? За четырех хозяек,  
За их глаза...

Кроме того, героиня, как и Н. Синякова в реальном романе, выглядит опытной и старше героя. См. ее речь:

О мальчик мой, и ты, как все, забудешь  
И, возмужавши, назовешь мечтой  
Те дни, когда еще ты верил в чудищ?  
О, помни их, без них любовь ничто.

И роман с ней, как и с Н. Синяковой, — *зимний* (Рождество, Новый год), вторично они встречаются тоже зимой, тогда как роман с Марией, как и с «Еленой», протекает весной и летом. Все эти детали — значимые в книге стихов.

Чем отличается такая нефабильность от нефабильности «Сестры моей — жизни»? В книге стихов фабульные элементы еще более угаданы, и только специальный анализ пространственно-временных и «анафорических» связей позволяет обрести вероятностные критерии для членения текста и фабульного упорядочивания цикла (378, с. 60). Героини же, представляющие те же два типа «пастернаковских женщин», *наложены* друг на друга, как это возможно только в лирике: с сохранением лишь *внутренней*, но не внешней границы между ними, так что сама их гротескная диплация должна быть не выраженной, а проявляемой тайной. К намеченному здесь своеобразию постановки героини мы еще вернемся, когда будем говорить о синхроническом срезе текста книги.

## 5. Формы высказывания субъекта речи

Из уже наметившегося абриса субъектной архитектоники «Сестры моей – жизни» видно, что своеобразие ее коренится в соотношении слова лирического «я» с интенцией героини – в их гротескной двуголосости либо отраженном преломлении ее точки зрения в сознании героя. Обратимся теперь к самому этому сознанию.

Учитывая, что субъектная архитектура книги – проявление общих тенденций поэзии XX века, мы сначала присмотримся к ним. Будем при этом различать *прямые* (от «я» или без «я»), *косвенные* (при которых говорящий смотрит на себя со стороны и называет себя «ты», «он», неопределенным субъектом или состоянием, отделенным от человека), а также *диалогические* формы высказывания, строящиеся на соотношении разных точек зрения, голосов и интенций<sup>5</sup>.

	<i>От «я»</i>	<i>Без «я»</i>	<i>Со стороны (ты, он, инф.)</i>	<i>Диалогич. формы</i>
1 пол. XIX в.	34,8 %	21,8 %	31,2 %	10,0 %
2 пол. XIX в.	48,55 %	18,0 %	39,0 %	11,6 %
Нач. XX в.	43,7 %	22,4 %	50,4 %	30,2 %
<b>«Сестра моя – жизнь»</b>	<b>34,0 %</b>	<b>16,0 %</b>	<b>67,0 %</b>	<b>38,0 %</b>

Если сопоставить «Сестру мою – жизнь» со средними показателями у других поэтов начала XX века, получится следующая картина в процентах.

<i>От «я»</i>		<i>Без «я»</i>	
Мандельштам	– 32,5	Ахматова	– 7,0
<b>Пастернак</b>	<b>– 34,0</b>	Цветаева	– 7,7
Маяковский	– 37,1	Блок	– 9,4
Цветаева	– 45,0	Есенин	– 10,0
Анненский	– 48,7	Анненский	– 11,0
Блок	– 52,6	<b>Пастернак</b>	<b>– 16,0</b>
Есенин	– 69,0	Мандельштам	– 25,6
Ахматова	– 72,0	Маяковский	– 27,0
<i>Косвенные формы</i>		<i>Диалогические формы</i>	
Цветаева	– 27,3	Есенин	– 8,3
Маяковский	– 33,3	Ахматова	– 15,5
Анненский	– 48,7	Маяковский	– 22,2
Ахматова	– 50,1	Анненский	– 28,5
Блок	– 50,45	Мандельштам	– 37,1
Мандельштам	– 60,2	<b>Пастернак</b>	<b>– 38,0</b>
Есенин	– 60,3	Блок	– 44,1
<b>Пастернак</b>	<b>– 67,0</b>	Цветаева	– 69,0

Из этих цифр следует, что Пастернак в «Сестре моей – жизни», во-первых, строит высказывание *от лица «я»* реже, чем это свойственно другим поэтам второй половины XIX и XX веков, возвращаясь к норме первой половины XIX века. Мало того,

этот показатель у него один из самых низких для XX века (ниже — только у Мандельштама).

Во-вторых, у него высказывания *без «я»* реже, чем в поэзии начала XX века (16 % против среднего 22,4 %).

В-третьих, *косвенные формы высказывания и взгляд на «я» со стороны* у Пастернака встречается чаще средних показателей для XX века (67 % против 50,4 %) и чаще, чем у любого поэта XX века (приближаются к нему Мандельштам и Есенин).

В четвертых, встречаемость *диалогических форм* у него выше средней для XX века (38 % против 30,2 %) и одна из самых высоких в XX веке (больше только у Блока и Цветаевой).

Перед нами свидетельства того, что лирическое «я» у Пастернака потеснено другими — символически-дистанцирующими и диалогическими формами представления субъекта. Одним из следствий такой тенденции становится то, что глагол и его личные формы часто *не имеют выраженного субъекта*, который домысливается из заглавия стихотворения (108, с. 165). Наряду с этим исследователь подчеркивает факт «постоянного избегания» Пастернаком первого лица единственного числа, полагая, что здесь можно увидеть связь с «чертами его философии, отраженной в докладе “Символизм и бессмертие” и в последующих работах» (108, с. 179).

Все это создает неопределенность не только говорящего, но и того, о ком или о чем говорится: субъект речи, характеризуя явления природы либо героев (в том числе и героиню), использует шифтеры, но оставляет связь феномена с местоимением свободной и не всегда бесспорной, по крайней мере, требующей интерпретации. Если в строках

И где привык сдаваться глаз  
На милость засухи степной,  
Она, туманная, взвилась  
Революционную копной (Распад)

местоимение более или менее легко идентифицируется с «засухой степной», то в строках

Он чует, он впивает дух  
Солдатских бунтов и зарниц

ситуация сложнее. Исходя из предшествующей строфы («У звезд немой и жаркий спор: / Куда девался Балашов? / В скольких верстах? И где Хопер? / И воздух степи всполошен»), «он» может быть понят как «воздух», но нас заставляют выбирать между ним и еще «Балашовым» либо «Хопром». Усиленное акцентирование субъектности в данном случае («он чует», «впивает дух», «он замер, обращаясь в слух», «ложится — слышит: обернись!»), особенно на фоне подчеркнутой сдержанности в использовании личных местоимений, когда речь идет о человеческом плане, ведет к тому, что различие между говорящим и говоримым субъектом ослабевает. Когда же финальная строфа возвращается к инфинитиву как способу выражения субъекта («Там — гул. Ни лечь, ни прикорнуть»), то такой субъект оказывается уже откровенно неопределенным, равно природным («воздух степи», Балашов или Хопер) и человеческим («мы», тот, кому трудно «скоротать» Распад, тот, чей «привык сдаваться глаз / на милость засухи степной» и т. д.).



Именно инфинитив особенно приспособлен для того, чтобы стать носителем интенций неопределенного субъекта. Яркий пример — то же стихотворение «Распад». Начало его задано от лица «мы», сочетающегося с инфинитивом («Куда часы *нам* затесать?»), вслед за чем местоимение исчезает и остается лишь неопределенная форма глагола («Как *скоротать* тебя, Распад?»), позволяющая отнести субъект высказывания не просто ко многим, но к неопределенному множеству лиц. Затем происходит отделение от такого субъекта его (и общих) свойств («И где привык сдаваться *глаз*») и переход к завершающему инфинитиву, о котором мы уже говорили.

Все эти особенности высказывания свидетельствуют о том, что лирическое «я» у Пастернака не просто заметно потеснено другими — символически-дистанцирующими и диалогическими формами представления субъекта. В сочетании с описанной выше постановкой героини очевидна диалогическая «уступчивость» голоса лирического «я». Чтобы лучше увидеть ее, следует рассмотреть диахронический аспект текста «Сестры моей — жизни», приоткрывающий сам процесс становления исходного принципа ее субъектной архитектоники и одновременно самой книги как целого.

## 6. Диахронический аспект. Прототекст

Первая рукопись книги Пастернака (погибшая в Отечественную войну) состояла из листков, вклеенных поэтом в его предыдущую книгу «Поверх барьеров» и подаренных Елене Виноград. Этого прототекста (Urtext) мы не знаем, но можем быть уверены в неслучайности и эстетической значимости *наложения в нем друг на друга стихотворений двух разных времен и книг*, к тому же обращенных к *двум разным женщинам*. Ведь аналогичный принцип действует и в канонической редакции «Сестры моей — жизни», например в одном из ключевых ее стихотворений — «Балашов»:

И без того взошел, зашел  
В большой душе, щемя, мечась,  
Большой, как солнце, Балашов  
В осенний ранний час.

Лазурью июльской облит,  
Базар синел и дребезжал.  
Юродствующий инвалид  
Пиле, гундося, подражал

Хотя это удивительным образом не сразу осознается читателем, речь здесь идет о разных поездках лирического «я» в Балашов — осенью (в сентябре) 1917 года к Елене Виноград и в июле 1915 года — к Надежде Сняжковой, героиням книг («Поверх барьеров» и «Сестра моя — жизнь»), буквально *наложенных друг на друга в прототексте*<sup>6</sup>. Напомним о более раннем наблюдении Б. Арутюновой, относящемся к канонической редакции: исследовательница увидела в подобных наложениях стремление поэта осветить событие с двух временных точек зрения, но вынуждена была говорить и о чем-то большем — о «пространственной смежности», «сочетании разновременного в одном изображении» (8, с. 214).

Как нужно понимать такое наложение, когда речь идет о прототексте? Сам поэт несколько раз объяснял, почему начал *писать новую книгу поверх прежней* (что мож-

но истолковать и как палимпсест, и как еще одну реализацию принципа «поверх барьеров», сформулированного в названии переписываемой книги). Наиболее полно и интересно следующее его признание: «Когда я заканчивал “Поверх барьеров”, девушка, в которую я был влюблен, попросила меня подарить ей эту книгу. Я чувствовал, что это нельзя — я увлекался в то время кубизмом... — и я тогда поверх этой книги стал писать для нее другую — так родилась “Сестра моя — жизнь”, она так и не узнала об этой подмене» (180, с. 150). Здесь Пастернак намекнул не только на психологическую и этическую («я чувствовал, что это нельзя»), но и на поэтологическую подоплеку своего творческого поступка — «я увлекался в то время кубизмом».

Очевидно, поэт имел здесь в виду прежде всего свойственное кубистической живописи изображение предмета одновременно с двух точек зрения, совмещение и наложение друг на друга разных пространственных и смысловых плоскостей. Анализ программного стихотворения Пастернака «Лирический простор» (1913) показал, что «кубистическое» в нем — акцентированные «несовпадения значений и нецентрированность семантической игры» (308, с. 423)<sup>7</sup>. В нашем случае «нецентрированность» еще и буквальна: одна книга пишется поверх другой. Не менее важно, что порождающим началом подобного «наложения» стала *субъектная ситуация* — скрешение не просто двух книг, а их стихий и героинь.

Как бы ни изменялся прототекст в дальнейшем, структурная соотнесенность с предшествующей книгой и ее героиней уже неотделимы от «Сестры моей — жизни». Это заставляет нас внимательно присмотреться к ее соотношению с «Поверх барьеров» (1917), опираясь на самый ранний из дошедших до нас автографов.

## 7. Автограф 1919 года

Приведем сначала его эпиграфы и оглавление<sup>8</sup>.

Helen, thy beauty is to me  
Like those Nicean barks of yore.

*Edg. Fl. Poe*

Ты горишь красотою писаной  
На строке, прикушенной до крови.

*Ник. Асеев*

Как в зажиревшее ухо  
Втиснуть им нежное слово?

*Вл. Маяковский*

Es braust der Wald, am Himmel zieh'n

Des Sturmes Donnerflüge,

Da mal' ich in die Wetter hin,

O, Mädchen, deine Züge.

*Nic. Lenau*

*Про эти стихи*

**Памяти Демона**

Тоска

**Тысяча и одна** (с эпиграфом «Из 1000 и 1 ночи»; в рукописи заглавие заменено на: Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе).

**Дождливая ночь** (Плачущий сад)

**Я сам** (Зеркало)

Девочка

Ты в ветре, веткой пробуящем

Дождь

**Поцелуй** (Душистою веткою машучи)

\* /Лодка колотится в сонной груди/ (Сложа весла) (с эпиграфом «Из 1000 и 1 ночи»)

**Творчество** (Определение творчества)

## КНИГА СТЕПИ

Est-il possible, – le fût-il?

Verlaine

*До всего этого была зима*

До всего этого была зима

Из суевья

Не трогать

«Ты так играла эту роль!..»

Балашов

**Обрыв** (Подражатели)

Образец

*В городе*

**Перед театром** (Весенний дождь)

**Уличная** (Свистки милиционеров)

**Июль** (Звезды летом)

Уроки английского

*Занятая философией*

**Поэзия** (Определение поэзии)

Определение души

**Из цикла: Свежесть вещей** (Болезни земли)

**Из цикла: Свежесть вещей** (Наша гроза)

Прим.: «Эти развлечения прекратились, когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице».

*Заместительница*

*Песни в письмах, чтоб не скучала*

Воробьевы горы

\* (Mein Liebchen..., Размолвка)

\* (Распад)

Прим.: «В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала».

*Романовка*

Прим.: «Местечко в Балашовском уезде Саратовской губернии».

**Святая степь** (Степь)

Душная ночь  
Еще более душный рассвет

*Попытка душу разлучить*

Мучкап  
Мухи мучкапской чайной  
(Отсутствует «Дик прием был, дик приход»)  
Попытка душу разлучить

*Путевые заметки*

Возвращение (\*)  
*У себя дома*  
Прим.: «С Павелецкого же уезжали и в ту осень».  
Елене  
**Бездонный день** (Онеге, Как у них)  
**Прощальная гроза** (Гроза моментальная навек)  
**В тысячу первую** (Конец; с эпиграфом «Из 1000 и 1 ночи»).

**7.1.**

Мы не знаем точно, как начинался прототекст, но наш автограф открывается стихотворением «*Про эти стихи*», а не «Памяти Демона», как будет в канонической редакции. Можно с почти полной уверенностью видеть в этом факте наследие исходного состояния книги (Utext), тем более что существует прямая соотнесенность между «Про эти стихи» и «Посвященьем» («Мелко исписанный снежной крупой»), начинающим «Поверх барьеров»<sup>9</sup>.

«Про эти стихи», как и «Посвященье», – программные *метастихотворения*, задающие обеим книгам автометаописательную интенцию. К этому определяющему моменту мы еще вернемся, сначала рассмотрим перекликающиеся мотивы.

Буран, который метет в первом стихотворении (несмотря на то, что «Сестра моя – жизнь» – «летняя» книга), отсылает нас к зиме, вихрю и ветру «Посвященья» и шире – к зимней теме и метелям, то есть к тому, с чего, по мнению биографа, «начиналась та стихия чувств, которая и создает музыку “Поверх барьеров”» (150, с. 22)<sup>10</sup>. Соположение двух книг в качестве «зимней» и «летней» проглядывает и в заголовке второго «зимнего» стихотворения «Сестры моей – жизни» – «До всего этого была зима», перекликающегося с «Посвященьем» еще и тем, что в обоих случаях на самом деле «зима» – календарная «осень», а точнее – «октябрь» (пушкинской «Осени?»):

Старческим ногтем небес, октября  
Старческим ногтем...

Это кружится октябрь...

Получается, что предысторией «Лета 1917 года» является и внутри «Сестры моей – жизни», и вне ее (в «Поверх барьеров») – осень-зима, метели, хаос и демонизм стихий, чем и объясняется, очевидно, появление в паре с «Про эти стихи» – «Памяти Демона» с его «ледником», «лавиной» и демонической любовью.

Смысловые переключки задаются соответствиями первых стихотворений двух книг:

	вихрь, ветер — буран,
Мелко исписанный <i>снежной крупой</i> ,	— Какое, милые, у нас
<i>Двор...</i>	Тысячелетье <i>на дворе?</i>
	К дыре, <i>засыпанной крупой...</i>

В обоих случаях подчеркнуто соплагаются метельное, внешнее, открытое пространство мира и закрытое, внутреннее — дома, но акценты расставлены по-разному.

«Посвящение» императивно. Оно утверждает необходимость для героя самоотдачи, закрепощения себя («Крепкие тьме — полыханьем огней, / Крепкие стуже — стрельбою поленьев»), приятия природного («зимнего»), исторического («татарского»), социального («голи») и эстетического («поэтического») «ига»:

С улиц взимает зима, как баскак,  
Шубы и печи и комнат убранство,  
Знайте же, — зимнего ига очаг  
Там, у поэтов, в их нищенском ханстве.

Это — необходимое условие инициального «посвящения» и последующего «взрослого» (исторического) существования «поверх барьеров», в том числе поверх барьеров между жизнью и искусством. И в финале «Посвящения» перегородки, действительно, снимаются, а художественная и внехудожественная реальности, сначала разъединенные (хотя и догадывающиеся о своем родстве: «Двор, этот ветер тем родственен мне...»), — *смешиваются*. Отсюда парадоксальный призыв:

Огородитесь от вьюги в стихах  
Шубой; от ночи в поэме — свечою.

Но с такого же творческого акта «смешения» начинается «Про эти стихи»:

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам...

Перед нами типичное соотношение двух книг: их темы накладываются друг на друга как дополнительные и противоположные одновременно. Там, где кончаются самоотдача, закрепощенность и «иге» «Посвящения», начинается свободная и самозабвенная (но ответственная и не наивная) творческая игра «Сестры моей — жизни». Одновременно возникает иной эмоциональный колорит: страшноватому миру «Посвящения» отвечает радостный, хотя опять не наивный мир «Сестры моей — жизни». То, что только пробивалось в «Поверх барьеров», — *дифирамбическое* начало — теперь звучит в полную силу. На последнем следует остановиться подробнее.

Мы отмечали, что Пастернак сразу после выхода «Поверх барьеров» горячо отозвался на пронительный отзыв К. Локса о «дифирамбическом» в «Поверх барьеров». Сам поэт видел это начало в «диве» — создании «живого — иррационально осмысленного своею способностью самоподвижности организма»<sup>11</sup>, который самой формой указывал «на начало своей жизненности и на приспособленность своего со-

жития со всей прочей жизнью» (203, с. 310). В момент рефлексии над вышедшей и в преддверии рождения новой книги дифирамбизм понят поэтом как *жизненность и со-житие художественного организма с жизнью*, то есть почти сформулирован эстетический принцип «Сестры моей – жизни». Не удивительно, что в ней самой дифирамбическое начало *тематизировано* и реализовано в эмоционально-волевом тоне.

## 7.2

Еще отчетливее мы уловим соотношение двух книг, если рассмотрим вместе с «Посвящением» и те стихотворения, которые завершают «зимнюю» тему в «Поверх барьеров» – «Сочельник» и «Метель» (позже они были осознаны поэтом как мини-цикл)<sup>12</sup>. Метель, блуждание в заговоренном посаде и ужасы варфоломеевской ночи-пурги-заговорщицы – все это происходит в промежутке между двумя событиями из «Про эти стихи»:

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам.  
Зимой открою потолок  
И дам читать сырым углам.

и

Внезапно вспомню: солнце есть;  
Увижу: свет давно не тот.

«Поверх барьеров» помогает заполнить то, что тут опущено, и отнести события к сочельнику, то есть кануну Рождества (ср.: «Там детство рождественской елью топорщится» /Сочельник/ и «Галчонком глянёт Рождество» /Про эти стихи/). В «Про эти стихи» намечен лишь внешний абрис картины:

К карнизам прянет чехарда  
Чудачеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет мечь,  
Концы, начала заметет.

Но само содержание событий, разыгравшихся в «Поверх барьеров» в этом промежутке времени (и бывших темой «Метели» и «Сочельника»), в «Сестре моей – жизни» оказалось вытесненным из светлого поля сознания лирического «я» и текста и ушло в их «бессознательное». Над этой лакуной и поверх нее пишется стихотворение дальше:

Внезапно вспомню: солнце есть;  
Увижу: свет давно не тот.

Таким образом, опускается как раз то, с чего начинались «Поверх барьеров», – *стихия* не только *природная* («метель»), но и *любовная* (роман с Надеждой Синяковой), *историческая* (мировая война) и *метаисторическая* («откровенье» и беснование демонических сил)<sup>13</sup>. Но уведенные в подтекст темы «Поверх барьеров», в том числе их демоническая тема, не исчезают, а трансформируются уже в самом начале «Сестры моей – жизни»: в ней рядом с «Про эти стихи» появляется «Памяти Демона».

### 7.3

Наложены друг на друга не только начала двух книг, но и их хронотопы. «Поверх барьеров», как мы уже отмечали, начинается как «зимняя книга»: первые двенадцать стихотворений (с небольшими исключениями) разворачиваются именно зимой, вступающей с «октября» (ср. и в «Девятьсот пятом годе»: «В нашу прозу с ее безобразьем / С октября забредает зима»). Напротив, в «Сестре моей — жизни» «зимний» хронотоп вытесняется и редуцируется до двух стихотворений.

В «Поверх барьеров» с восемнадцатого до сорокового — от «Предчувствия» (более ранние заголовки «Наступление», «Предчувствие весны», 1915) до «Кокошник нахлобучила» — следуют «весенние стихи». В «Сестре моей — жизни» этому хронотопу соответствует «разгулявшийся» после Рождества «денек» и весь первый цикл, будущее «Не время ль птицам петь».

Следующие четыре стихотворения «Поверх барьеров» («Когда до тончайшей мелочи», «Сады тошнит от верст затишья», «На кустах растут разрывы», «Так приближается удар») — уже «летние», предгрозовые и грозовые, последнее из них позже названо «Июльская гроза». Но «лето» в книге — кратчайший миг, в отличие от «Сестры моей — жизни», которая имеет подзаголовок «Лето 1917 года» и почти вся — от второго цикла «Книги степи» и до предпоследнего «Елене» — «летняя». Показательна обратная симметрия двух книг: то, что редуцировано в одной («лето» в «Поверх барьеров»), развернуто в другой («Сестре моей — жизни») и наоборот: то, что развернуто в одной («зима» в «Поверх барьеров»), редуцировано и вытеснено в другой («Сестре моей — жизни»).

### 7.4

Но дело этим не ограничивается. Соотнесены кульминация и финалы двух книг.

Кульминация «Поверх барьеров» — четыре стихотворения: «Июльская гроза» и предшествующие ей «Когда до тончайшей мелочи», «Сады тошнит от верст затишья» и «На кустах растут разрывы» (позже объединенные в цикл «Три варианта»). Но кульминационность этих *летних* (назван *июль*) стихотворений ощутима именно потому, что за ними без всякого перехода следует «Прощанье» (1915), вводящее *осенний* хронотоп (и написанное, как известно, по впечатлениям *июльского* пребывания в имении сестер Синяковых Красная поляна, Харьковского уезда). См.:

Гроза в воротах! На дворе!  
Преображаясь и дуря,  
Во тьме, в раскатах, в серебре,  
Она бежит по галерее.

По лестнице. И на крыльцо.  
Ступень, ступень, ступень. — Повязку!  
У всех пяти зеркал лицо  
Грозы, с себя сорвавшей маску.  
(Июльская гроза)

Небо гадливо касалось холма,  
Осенью произносились проклятья...  
(Прощанье)

Здесь композиционная «фигура» — «зияние». Мы не оценили бы ее смысла в должной мере, если бы не вспомнили аналогичное (но перевернутое) *зияние-наложение* в «Сестре моей — жизни»:

В осенний ранний час.  
Лазурью июльскойю облит..  
(Балашов)

Такое странное рядоположение-наплыв июля и осени в «Балашове» Б. Арутюнова связывает со стремлением поэта изобразить события сразу с двух временных точек зрения, а А. Майер предлагает биографическое объяснение. «Осень» она связывает с поездкой Пастернака в августе 1917 года в Балашов к Е. Виноград, а «июль» — с его посещением летом 1915 года Н. Синяковой, жившей в это время вблизи Балашова (378, с. 24)<sup>14</sup>.

Исследовательница отмечает в «Сестре моей — жизни» (именно в «Книге степи») и другие совмещения двух времен и двух любовных сюжетов. В стихотворении «Из суеверья» упоминается «каморка», в которой лирический герой поселился «вторично» — на первое вселение в нее приходится роман поэта с Н. Синяковой (378, с. 46). «Ретроспективные воспоминания о поездке по Украине (Харьковской губернии) летом 1915 года» (378, с. 47) А. Майер видит и в «Образце» (о пребывании Пастернака этим летом в имении сестер Синяковых Красная поляна на Харьковщине существуют письменные свидетельства). Все эти наложения, как считает исследовательница, не случайно сконцентрированы в «Книге степи», выполняющей роль «введения» в «Сестру мою — жизнь: они призваны прояснить предысторию событий, которые изображены в следующих разделах» (378, с. 47). Мало того, по мнению А. Майер, вся «Книга степи» посвящена не Е. Виноград, а Н. Синяковой (378, с. 25) и «обращена к событиям прошедших лет» (378, с. 47).

Биографический фон и ретроспекция не могут, однако, объяснить многого, в том числе факта, отмеченного самой исследовательницей: «Образы двух женщин (Е. Виноград и Н. Синяковой. — С.Б.) без шва соединились» в «Балашове», а во всей книге «нельзя ощутить, что на самом деле не все ее тексты проистекают из одного и того же времени и ситуации» (378, с. 25) Очевидно, что феномен, о котором идет речь, не просто интроспекция при наличии двух *раздельных* видений, а уже отмечавшееся «кубистическое» изображение предмета *одновременно* с двух точек зрения, совмещение и наложение друг на друга разных пространственно-временных и семантических планов, порождающее кажущееся единство и реальную *нецентрированность* смысловой перспективы. Этот художественный принцип действует уже в «Поверх барьеров» в отмеченном зиянии-наложении «июля-лета» «Июльской грозы» на «июль-осень» «Прощанья». В «Сестре моей — жизни» обращенность одновременно к двум временам и к двум женщинам позволяет не только написать новый текст поверх старого, но лучше мотивировать и наполнить иным смыслом уже угаданный в предшествующей книге образный ход.

Еще раз обратившись к «Поверх барьеров», мы теперь видим, что «Прощанье» принадлежит к кульминационной части книги, занимая в ней место, соответствующее циклу «Попытка душу разлучить» в «Сестре моей — жизни». Одновременно оно — переход к финалу и в этом статусе тоже имеет соответствие в следующей книге. Идущие за «Прощаньем» последние четыре стихотворения «Поверх барьеров» непосредственно с сюжетом книги не связаны и представляют собой уральские зари-



совки («На пароходе», «Урал впервые») или воспоминания о другом грозовом «лете» («Муза девятьсот девятого») и другом «июле» и другой любви («Марбург»). По своей структуре и месту в книге такое «послесловье» близко перекликается с циклом зарисовок и ретроспекций «Путевые заметки» («Возвращение», «У себя дома», «Елене», «Бездонный день», «Прощальная гроза», «В тысячу первую»), которым кончалась «Сестра моя – жизнь» в автографе 1919 года, самом раннем из известных нам.

Не менее чем переключки во временной композиции, важны противоположность и дополнительность самой «стихии чувств» и героев двух книг.

## 7.5

Известно, что любовные стихи «Поверх барьеров» обращены к Надежде Синяковой, кроме «Марбурга» (адресованного Иде Высоцкой – еще одно наложение?). Существует интересное свидетельство биографа. Придя к Пастернаку в Лебяжий переулок зимой 1914 года, К. Локс обратил внимание на Евангелие, которое лежало на столе: «Заметив, что я бросил на него вопросительный взгляд, Борис вместо ответа начал мне рассказывать о сестрах Синяковых. То, что он рассказывал, и было ответом. Ему нравилась их дикая биография.

В посаде, куда ни одна нога  
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги  
Ступала нога в бесноватой округе,  
Где и то, как убитые, спят снега, –

Послушай, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, одни душегубы.  
Твой вестник – осиновый лист, он безгубый,  
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Примерно этими строками можно передать его рассказ. Отсюда и начиналась та стихия чувств, которая и создает музыку “Поверх барьеров” (150, с. 21–22).

Стихия этих чувств в интерпретации Локса – определенно связана с зимним, хаотическим и демоническим началом, своеобразным оберегом от которого выступает Евангелие (иначе столь акцентированное упоминание о нем трудно объяснить).

Роли демонического в творчестве Пастернака коснулся в свое время М.Ю. Лотман, хотя сделал это некорректно. В частности, он бездоказательно утверждал, что у раннего Пастернака демонизм «является основой всей его образной системы, центром его поэтического мира и стержневым принципом, пронизывающим и организующим все его текстовые структуры» (156, с. 124)<sup>15</sup>. Здесь опрошена проблема, действительно важная для понимания интересующей нас книги; ведь очевидно, не случайно в канонической редакции «Сестры моей – жизни» стихотворение «Памяти Демона» стало магистралом, вынесенным вне циклов и разделов, а в «Поверх барьеров» демонична не только «зима», но и героиня и идущие от нее веяния.

Очевиднее всего демонизм зимней стихии – в «Сочельнике» и «Метели», о параллелях которых с «Бесами» Пушкина и «Снежной маской» Блока уже упоминалось. Но и стихи, прямо посвященные любви, не прочитываются иначе, как на фоне пушкинской женщины-кометы и блоковской героини периода «антитезы» – «Снежной маски», «Фаины», «Незнакомки».

Порою ты, опередив  
Мгновенной вспышкой месяцы,  
Сродни пожарам роц и нив,  
Когда края безлесеятся;

Дыши в грядущее, теребь  
И жги его — залижется  
Оно душой твоей, как степь  
Пожара беглой жижицей.

И от тебя по самый гроб  
С судьбы твоей преддверия,  
Дни, словно стадо антилоп,  
В испуге топчут прерии. (1915)

См. у Пушкина:

С своей пылающей душой,  
С своими бурными страстями,  
О жены Севера, меж вами  
Она является порой  
И мимо всех условий света  
Стремится до утраты сил,  
Как беззаконная комета  
В кругу расчисленном светил.  
(Портрет, 1828)

Ср. особенно:

*Она является порой... —  
С своей пылающей душой...*

*Порою ты, опередив  
Мгновенной вспышкой месяцы...  
...залижется  
Оно душой твоей, как степь  
Пожара беглой жижицей.*

К пушкинскому «жены Севера» (и как у Пушкина контрастно, ибо героиня — «южная») отсылает и другое любовное стихотворение с «космическими» образами — «Как казначей последней из планет» (1915):

Несчастливая, тебе скажу, жене  
Еще не позабытых походов,  
Несчастливая затем, что я вдвойне  
Люблю тебя за то и это рвенье.

«Еще не позабытые походы» — намек не только на эмпирическое прошлое, но и на космическую родословную героини, сближаемой уже не только с пушкинской, но и с блоковской женщиной-кометой периода «антитезы» («Твое лицо бледней, чем было» и др.), что поддержано рядом реминисценций из «Снежной Маски» и «Файны». Вот несколько перекликающихся мотивов:

1. Космическое прошлое.

...жене  
Еще не позабытых походов...

Поверь, мы оба небо знали.  
Звездой кровавой ты текла,  
Я измерял твой путь в печали,  
Когда ты падать начала.  
(Твое лицо бледней, чем было)

2. «Запертая дверь»

Но, как яд, я глотаю по унции —  
В былое ведущую дверь...

Я не открою тебе дверей.  
Нет.  
Никогда (Снежный вязь).

Впустите, я там уже, или сойду  
Я от опоздания с ума...

Кто взломал мои засовы?  
Ты кому открыла дверь...

Перед собой, за собой проверь  
Замки у всех дверей...

Прочь лети, святая стая,  
К старой двери  
Умиряющего рая!  
(Прочь!)

Тихо вывела из комнат,  
Затворила дверь...  
Вьюга память похоронит,  
Навсегда затворит дверь.  
(Неизбежное)

3. «Дверь» — «зверь»

Маленький, маленький зверь  
Дитя больших зверей,  
Перед собой, за собой проверь  
Замки у всех дверей...

Стерегите, злые звери...  
Чтобы ангелам самим  
Не поднять меня крылами...  
(Прочь!)

4. «Опять»:

И в девственных дебрях красы  
Бушует: «Опять, опять».

И опять твой сладкий сумрак,  
влюбленность.  
И опять: «Навеки опусти глаза  
твои».  
(Влюбленность)

И опять, опять снега  
Замели следы...  
И опять глядится смерть...  
(И опять снега)

И опять метель, метель  
Вьет, поет, кружит...  
И вот опять, опять в возвратный  
Пустилась пляс...

Ты понеслась  
Опять по кругу,..  
(О, что мне закатный румянец)

И я опять затих у ног —  
У ног давно и тайно милой,..  
(И я опять затих у ног)

5. И в более раннем стихотворении «Какая горячая кровь у сумерек» (1914) отчетливо узнаваемы оксюмороны и катехрезы блоковской «Снежной Маски». Ср.:

и  
Запросишь у стужи высокой материи,  
Что кровью горячею сумерек пышет

Сумрак вьюги снеговой (Смятение),  
Снежная кровь (На снежном костре).

Встань, огнедышащая мгла!  
Взмети свой снежный прах!  
(Сердце предано метели)

Чтоб огонь зимы палящей  
Сжег грозящий  
Дальний крест. (Тревога)

6. Наконец, к «Голосам» (Двое проносятся в сфере метелей) «Снежной маски», очевидно, восходят «Она» и «Он» — пятое и шестое стихотворения цикла «Скрипка Паганини» (1915). В этом же цикле одновременно стужены мотивы любовного и творческого сгорания и черноты, важные и для поэтики Блока (вспомним хотя бы «черную розу» и «сожженное небо» «В ресторане»):

Он на простенок выбег,  
Он почернел, кончается...

Он одуряет стужком  
Какой-то страсти плиточной...

Дома из более чем антрацитовых плиток...

Я люблю тебя черной от сажи  
Сожиганья пассажиров, в золе  
Отпылавших андант и адажий,  
С белым пеплом баллад на челе,

С загрубевшей от музыки коркой  
На поденной душе, вдалеке  
Неумелой толпы, как шахтерку,  
Проводящую день в руднике.

Все это позволяет говорить, что «ты» «Поверх барьеров» сродни не только пушкинской женщине-комете, но и стихийным женским образам блоковской «Снежной маски», «Незнакомки», «Файны», «Песни судьбы»<sup>16</sup>.

Но «ты» «Сестры моей — жизни» — героиня иная. Ее соблазнительно ассоциировать с Еленой «Песни судьбы» или с Тamarой поэмы Лермонтова (последнее поэт даже подсказал нам в «Памяти Демона»), хотя было бы упрощением воспринимать ее только как противоположность блоковской героини эпохи «антитезы». По существу она — первое вполне самобытное воплощение пастернаковского представления о женственности (последний образец ее — Лара) (245). В то же время неповторимость ее образа не должна заслонить от нас ее генеалогии, в том числе пушкинской и блоковской. И пишется она поверх прежней героини не случайно. В ее порывистой непосредственности — эстетическая память о стихийной и женственной Душе мира, изначально светлой и радостной, хотя и страдающей, пережившей, как и ее «вековой прототип», падение и экзистенциальную потерю.

## 7.6

Таковы главные, задающие тон целому «наложению» «Сестры моей — жизни» на «Поверх барьеров». Отметим целый ряд более частных, но важных переключек.

1. Соотнесенность стихотворений, связанных с темой «души»:

Внедренная — Определение души

(см. и «Скрипка Паганини» — «Попытка душу разлучить»);

2. «Грозы»:

Июльская гроза («Поверх барьеров» — Наша гроза, Гроза моментальная навек («Сестра моя — жизнь»).

3. «Дорожные» мотивы и многочисленные упоминания и описания поездок и дорожных впечатлений в «Сестре моей — жизни» в потенции уже заложены в стихотворении 1914 года:

Осень. Отвыкли от молний.  
Идут слепые дожди.  
Осень. Поезда переполнены —  
Дайте пройти! — Все позади.

См. близкие мотивы в «Мельницах», «Балладе».

4. Параллель «тучи — солдаты».

И не боясь попасть на гауптвахту,  
О разоруженьи молят облака...  
(Артиллерист стоит у кормила);

Стояли тучи под ружьем  
И, как в казармах батальоны,  
Команды ждали. Нипочем...  
(Отрывок)

и

Шли пыльным рынком тучи,  
Как рекруты...  
(Еще более душный рассвет)

С постов спасались бегством стоны,..  
(Душная ночь)

5. «Мельницы» и тема «степи» (связанные с впечатлениями от летней поездки в имение сестер Синяковых Красная поляна), степь в «Прощаньи» — и мельницы в «Попытке душу разлучить», «Степь» и степные мотивы в «Сестре моей — жизни».

6. Мотив «соловьиного пения» в «Эхо» и «Марбурге» — и в «Определении поэзии» и в «Определении творчества».

7. Сходные образы, построенные на обратной перспективе.

С платка текла распутица,  
И к ливню липла плеть.  
(Баллада)

и

Охлынет поле зренья,  
С салфетки набежит,..  
(Как усыпительна жизнь)

\*

Нами учтены, конечно, не все переклички и соответствия, но и уже отмеченные позволяют с достаточной долей уверенности утверждать, что запись новой книги поверх старой — факт не только биографии Пастернака, но и поэтики «Сестры моей — жизни». Очевидно, в прототексте принцип кубистического наложения и нецентрированности интенций был явлен более непосредственно, чем в канонической редакции, и воплощен в самом способе записи текста (что сказалось и в уже отмеченной А. Окутюрье метатекстуальной роли графики в книге Пастернака). Исследователь этого феномена должен избежать соблазна «центрировать» картину — не утверждать, например, будто «Книга степи» посвящена не Е. Винограду, а Н. Синяковой. В tomto и дело, что *обеим*, но особым образом, смысловая структура которого для нас непривычна и потому малопонятна. Попробуем понять ее, рассмотрев другие особенности автографа 1919 года.

### 7.7.

Мы уже отмечали, что его открывает «Про эти стихи», и этим он, очевидно, *сходен с прототекстом и отличается от более поздних автографов*. Подобное начало задает «Сестре моей — жизни» метатекстуальную интенцию, поддержанную четырьмя предполагаемыми эпиграфами и самой композицией первого (пока безымянного) раздела книги. Из двенадцати стихотворений, входящих в него, больше половины — автометаописания. Они начинают раздел («Про эти стихи»), продолжают его («Тоска»), отмечают середину (шестое и седьмое стихотворения — «Я сам», «Девочка») и завершают («Творчество», предваренное «Дождем» и «Лодка колотится в сонной груди»). В следующем по времени автографе 1920 года поэт перенес «Творчество» и «Сложь весла» в другие разделы, но сохранил метатекстуальное обрамление («Про эти стихи» — «Дождь»), хотя сделал его не столь очевидным и выделенным.

Помимо акцента на метатекстуальном начале, автограф 1919 года содержал в себе *композиционное кольцо и сюжетную рамку*, которые в других редакциях были ослаблены и переосмыслены.

Как показала А. Майер, вводный раздел дважды перекликался с финалом книги. Четвертое его стихотворение — «Тысяча и одна» (будущее «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе») образовывало малое композиционное кольцо с «Лодка колотится в сонной груди» (будущее «Сложла весла»), входившим в тот же раздел и имевшим эпиграф из стихотворения Пастернака «Тысяча и одна ночь»:

Пить, как пьют соловьи: до потери сознания.  
Звезды долго горлом текут в пищевод.  
Птицы ждут и заводят глаза с содроганьем,  
Осушая по капле ночной небосвод.

Впоследствии строфа эпиграфа вошла в стихотворение «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь», напечатанное в завершающем цикле «Тем и вариаций» — «Осень». Второе, большое композиционное кольцо возникало в «Сестре моей — жизни» опять-таки благодаря связи заглавий четвертого и последнего стихотворений книги: «Тысяча и одна» — «В тысячу первую» (будущий в редакции 1919 года мотив «1000 и 1 ночь» создает хромотопическую и смысловую рамку). «Тысяча и одна» («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе») — стихотворение о *весне*, а эпиграф к «Лодка колотится в сонной груди» и завершающее стихотворение «В тысячу первую» («Конец») — об *осени*. «Между этими двумя временами года лежит лето. Возвращение мотива соединяет начало и конец, весну и осень, введение и послесловие. Кроме того, это параллель к построению арабской «Тысячи и одной ночи»: структура ее ведь тоже рамочная (378, с. 41).

Прежде чем говорить о проблеме рамки и параллелях с «Тысяча и одной ночью», отметим, что прослеженная исследователями (Б. Арутюновой, А. Майер) связь времен года имеет характер не простой переклички или возвращения мотива, а уже знакомого нам «кубистического» наложения хромотопов. Сначала оно совершается благодаря тому, что к «весеннему» стихотворению «Лодка колотится в сонной груди» берется эпиграф, который изображает соловьиное пение, но в контексте целого отсылает к осени (что прояснено местом «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь» в «Темах и вариациях»). Второй раз такое наложение происходит в завершающем книгу стихотворении «В тысячу первую» (будущий «Конец»), которое, как уже выяснено (378, с. 59; 75), подает переживаемую «осень» и вспоминаемое «лето» — нерасчлененно, буквально без шва. Здесь переходы из одного времени к другому так же, как от яви ко сну настолько скрыты от взгляда, что возникает иллюзия протекания событий только в настоящем. Впоследствии поэт еще более затруднил нам понимание временных переходов, отказавшись от 7–8 строф первой редакции, в которых сюжетная инверсия была прозрачнее. М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая в своем пересказе-комментарии сочли нужным четко обозначить пределы художественной реальности «Конца», вынести на поверхность различие между прошлым (лето) и настоящим (осень), сном и явью, но эта операция будет односторонней до тех пор, пока мы вновь не восстановим целое, поняв, какую художественную функцию несут в стихотворении его органический синкретизм и принцип «кубистического наложения» (25).

Нельзя обойти вниманием и композиционную рамку, отсылающей к знаменитой «Тысяча и одной ночи», хотя понимание ее затруднено из-за того, что одноименное стихотворение Пастернака целиком не сохранилось. А. Майер, отметившая сам факт наличия рамочной конструкции в редакции 1919 года, интерпретировала ее следующим образом: «В арабской книге решающий поворот происходит в 1001-ю ночь. Ес-

ли завершающее стихотворение отнесено к этой ночи, то заглавие свидетельствует, что окончательное решение конфликта совершилось. Это соответствует содержанию <...>, как и интенции стихотворения в целом. В последующих изданиях данная связь уже неуловима, потому что изменены заглавия “Тысяча и одна” и “В тысяча первую”, а эпиграфы сплавлены из 4, 18 и 50-го стихотворений. Может быть, это можно объяснить тем, что Пастернак меньше интересовался рамкой, чем заключенными в нее стихами. Стихотворение 4, начальные слова которого (“Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе”) дали название всей книге, должно было служить прояснению ее <...>, а стихотворение 18 (“Сложь весла”) нашло свое место после 1920 года вне введения, благодаря чему и у финального стихотворения не было больше нужды в рамочной конструкции. Его новое заглавие “Конец” имело другое назначение: оно было призвано отделить заключительный аккорд от предшествующих текстов “Послесловья”, внесенных в книгу уже в 1920 году. В связи с этими изменениями отпала и мотивация соединенного воздействия эпиграфов, отчего они и были сплавлены» (378, с. 42).

К сказанному следует добавить, что рамка, отсылающая к «Тысяче и одной ночи», в редакции 1919 года была еще одним способом акцентировать метатекстуальное начало, заданное уже в «Про эти стихи» и подчеркнутое композицией первого раздела. В специальном исследовании, посвященном арабской книге, показано, что ее рамочная конструкция также имеет метатекстуальную природу. Построенный так текст вынуждает рассказчика и читателя постоянно возвращаться к самому акту повествования, что делает «Тысячу и одну ночь» помимо прочего еще и «книгой о сказительстве» («Содержание рамочной сказки — сказительство») (80, с. 337). Саму же рамку исследовательница называет «выкупной», поскольку рассказывание выкупает жизнь героини. См. о том же у О.М. Фрейденберг: «Рассказ спасает от смерти; Шехерезада рассказывает ночью, и в параллелизме “смерти” и “ночи” вновь восходящее светило сливается с концом словесного произнесения, причем они обоюдно знаменуют наступление нового “света” и дарование новой жизни. Длинный рассказ до утра, до нового солнечного восхода — обычный топос в эпосе; позднее создается обрамляющий рассказ, связанный с семантикой дня, вроде “Декамерона”, “Гептамерона” и т. д., где “рассказ” соответствует “дню»» (317, с. 124—125).

Рамочная конструкция интересующей нас редакции проявляется и в том, что ее основная часть («Книга степи») — *книга в книге* (в «Сестре моей — жизни»). Все это приоткрывает глубоко архаическую связь рамки с актами говорения и жертвоприношения, их изначальный синкретизм и долго сохраняющуюся семантическую эквивалентность, актуальную еще для Пастернака, у которого метатекстуальное начало играет роль большую, чем у многих его современников. Очевидно, что автометаописание и жертвенность (страдательность), столь значимые для всей «Сестры моей — жизни», в том числе для стихотворения «В тысячу первую» («Конец»), — корреспондируют друг с другом. И если в финале «окончательное решение конфликта совершилось» (А. Майер), то такое совершение *звучит на жертвенной «гефсиманской» ноте*, на что намекал уже эпиграф к «Книге степи» (мы помним, что стихотворение Верлена начинается как парафраз гефсиманской речи Христа по Евангелию от Матфея). А ослабление рамки в последующих редакциях книги, как и отказ от того, чтобы начинать ее с «Про эти стихи», означали не отрешение от метатекстуальности и отмеченных глубинных ассоциаций, а импликацию их и выдвижение на авансцену других мотивов.



## 7.8

Наряду с «кубистическим наложением» и акцентированием автометаописания, вторая по значимости особенность редакции 1919 года — ее *двухчастность*. Самая глубокая разграничительная линия в интересующем нас автографе проходит между первым (еще безымянным) разделом и остальной частью книги, имеющей заголовок «Книга степи» (378, с. 36).

Такая исходная архитектурно-структурная основа тем более интересна, что (как мы уже отмечали) исследователи канонической редакции «Сестры моей — жизни» выявили ее трех- и даже четырехчастность. В автографе 1919 года все, конечно, не так. В нем нет выделяемого исследователями «пролога» или «вступления»: «Памяти Демона» еще не вынесено за рамки разделов и стоит вторым в книге. Нет и третьей части — «Послесловья», хотя его роль частично выполняет заключительный раздел «Путевые заметки». Но он — с точки зрения более позднего канонического текста — синкретичен: в нем зародыш будущих трех циклов: «Возвращение», «Елене» и «Послесловье». А главное, «Путевые заметки» не совсем самостоятельны и входят в «Книгу степи», охватывающую весь текст «Сестры морей — жизни», кроме ее вводного раздела. Что же представляют собой две исходные части «Сестры моей — жизни», столь очевидные в интересующей нас редакции? Рассмотрим сначала введение — первые двенадцать стихотворений.

Мы уже писали о «райском состоянии мира», его «сырой прелести», о «дифирамбическом» и радостном тоне нашего цикла, возникающем помимо всего прочего благодаря отсылкам к Песни песен. Но отмечали (хотя и в других терминах) и *нецентрированность* этого тона и наличие другого (например, в «Тоске»). В автографе 1919 года такая глубинная структура проглядывает отчетливее, чем в канонической редакции, из-за своеобразного обрамления — переключки второго и последнего стихотворений вводного цикла: «Памяти Демона» и «Творчество». Позже оба они будут выведены за пределы цикла, пока же на любовь героя ложится демонический отсвет, а креативная энергия переживается как двойственная — чреватая не только соловьиным самозабвением Тристана, но и романтическим отрешением от традиционных ценностей («Накрывает ладонью, как шашки, / Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно»). Заданный здесь, но пока очень неявный принцип станет в следующей «Книге степи» очевидней и будет художественно отрефлексирован в эпиграфе из Верлена, относящемся в нашей редакции ко всей «Сестре моей — жизни», кроме ее вводного раздела. Само заглавие «Книги степи» (в том ее составе, который представлен в нашем автографе) акцентирует не столь явную до этого нецентрированность тона и становится понятней, если мы учтем его подтексты.

## 7.9

Поскольку в начале первого раздела (притом в метастихотворении — «Тоска») упоминался Киплинг и «джунгли», то «Книга степи» воспринимается по аналогии с «Книгой джунглей». Но в нашем автографе то же стихотворение имело эпиграф из Книги Бытия, которая неоднократно цитируется и в других местах «Сестры моей — жизни». Благодаря наложению друг на друга двух образцов, заглавие «Книга степи» начинает свидетельствовать о ее принадлежности к книгам «больших начал», «Книгам жизни» и родстве в этом отношении (подобно «поездов расписанью») со «Святым писаньем».

Вторая же часть заглавия — «степь» — очевидно отсылает к фольклорно-песенной стихии и А. Блоку, более всего к «Родине» и входящему в нее циклу «На поле Куликовом». «Степь» здесь — лейтмотивный образ, начиная с первого стихотворения:

Река раскинулась. Течет, грустит лениво  
И моет берега.  
Над скудной глиной желтого обрыва  
В степи грустят стога.

Ср. в «Степи» Пастернака:

Стога с облаками построились в цепь  
И гаснут, вулкан на вулкане.  
Примолкла и взмокла безбрежная степь.  
Колелет, относит, толкает...

Не стог ли в тумане?

(Реально-символический образ «тумана» в «На поле Куликовом» играет такую же важную роль, как «степь» и «ночь»).

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит...

(ср. у Блока: «Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами / Степную даль»).

Помимо обретающих символический смысл деталей степного пейзажа (стог, туман, ночь), обращает на себя внимание сама частотность употребления слова «степь» в «Родине», прежде всего «На поле Куликовом». См. в процитированном стихотворении: «степную даль», «в степном дыму», «степная кобылица»). Второе стихотворение:

Мы, сам-друг, над степью в полночь стали.

Третье:

Ночь, когда Мамай залег с ордою  
Степи и мосты...<sup>17</sup>

Едва ли не важнее, что наряду с самой «степью» Пастернак заново проигрывает родственное ему (см. «формулу» «сестра моя — жизнь») блоковское отождествление *степи-родины-женщины*:

О, Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!  
Наш путь — стрелой татарской древней воли  
Пронзил нам грудь

Наш путь степной, наш путь в тоске безбрежной,  
В твоей тоске, о Русь!

О том, что в эстетическом сознании Пастернака такая образная структура устойчиво связывалась с Блоком, говорит и его поздняя проза. Ср. «Осеннюю волю» Блока, в которой происходит превращение рябины в женщину и родину – с «Доктором Живаго»: «Она (рябина. – С.Б.) <...> простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые и щедрые, и, ухватившись за ветви, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня: “Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка”». Ср. также: «О, Русь моя! Жена моя!» – «И эта даль – Россия <...> Вот это-то и есть Лара».

В блоковском генезисе «степи» у Пастернака убеждает и общее для поэтов сближение «степи» не только с Русью-женой, но и с «*путем*», причем в ранних стихах Пастернака «*путь*» связывался с «*татарской*» темой, что звучало как почти откровенная реминисценция из Блока:

Дворовый окрик свой *татары*  
Едва успеют разнести, –  
Они оглянутся на старый  
Пробег знакомого *пути*...

(Сегодня с первым светом встанут, 1913, 1928; курсив наш. – С.Б. Ср. у старшего поэта: «Наш *путь* стрелой *татарской* древней воли / Пронзил нам грудь».) В «Сестре моей – жизни» «*татарский*» комплекс прямо не представлен и сублимирован в мотиве «степи», но он был сгущен в «Посвящении» к предшествующей книге, поверх которой, как мы знаем, пишется новая. В последней мотив *пути* тоже играет ведущую роль (она и завершается «*Путевыми заметками*») – и в этом отношении пастернаковский человек – «*герой степи*» (Ю.М. Лотман), то есть *пути* и *открытого локуса*, особенно интимно связанный с «*далью*» и «*пространством*», воспринимаемым как «женское» начало. См. в «Сестре моей – жизни» о степных именах «Ржакса» и «Мучкап»:

Я их, как будто это ты,  
Как будто это ты сама,  
Люблю всей силою тшеты,  
До помрачения ума.  
(Попытка душу разлучить)

Сошел и стал окидывать  
Тех новых луж масла,  
Разбег тех рощ ракитовых,  
Куда я письма слал.  
(Образец)

Отсюда один шаг до более позднего:

Я вместе с далью падал на пол  
И с нею ввязывался в грех.

По барабанной перепонке  
Несущихся, как ты, стихов  
Суди, имею ль я ребенка,  
Равнина, от твоих пахов?

(Двадцать строф с предисловием /Зачаток романа «Спекторский»/)<sup>18</sup>.

В архитектонике «Сестры моей — жизни» символический (как мы убедились) образ «степи» соотносится с символическим образом «сада» («эдема»), доминировавшим в вводном разделе книги, а переход от первых двенадцати стихотворений (овеянных духом Песни песней) к «Книге степи» прочитывается как «инициация», начало «взрослого», исторического существования и пути героя<sup>19</sup>. Циклы же внутри этой «книги в книге» отмечают путь героев и начинаются с оглядки назад — не на события безымянного вводного раздела, а на то, что было «до всего этого», что трансцендентно и «райскому» состоянию, и инициальному пути, ибо происходило как бы в *прошлом рождении*. Именно первый цикл «Книги степи» — «До всего этого была зима» — более других обращен к так понимаемому прошлому и в нем чаще всего происходит «кубистическое» наложение друг на друга времен, ситуаций, переживаний и героинь.

## 7.10

Теперь самое время попытаться осознать смысл подобного нецентрированного наложения субъектов и времен.

Ближайшую заявку на такую архитектонику мы видим в ранней редакции романа Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге»: «Иногда мне казалось, что я слышу воспоминания о его собственной жизни (о которой я не знал), часто, однако, мне казалось, что он перемешивает и перепутывает разные жизни (*verschiedene Leben mit einander zu vermischen und zu verwechseln*), и именно тогда его слова были всего убедительнее» (390, с. 207). Значимость опыта учителя удостоверяется и тем, что позже, в «Охранной грамоте», Пастернак действительно накладывает друг на друга образы повествователя и Рильке (которому посвящена книга), заявляя: «Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая. Вместе с ее главным лицом (Рильке. — С.Б.) я считаю, что настоящего жизнеописания заслуживает только герой, но история поэта в этом виде вовсе непредставима» (220, с. 45)<sup>20</sup>.

Перед нами едва замеченный и недостаточно осознанный наукой художественный принцип XX века, связанный с *субъектным неосинкретизмом* литературы (равно поэзии и прозы) этого времени. У Пастернака он, впрочем, не мог остаться незамеченным, но описывался под другими — не субъектными — именами и формами: многолинейное сочетание словесных цепей (И. Иоффе, М. Панов), контрапункт (Б. Гаспаров), «нецентрированное изображение» (Л. Флейшман). Между тем сам Пастернак с предельной отчетливостью формулировал именно субъектную природу художественного целого, которое, как и существо гения, «покоится в опыте реальной биографии, а не в символикe, образно преломленной» (220, с. 92). Понимание не только стилистической, но и архитектурной и субъектной природы целого, приоткрывает его новые глубины, о которых мы здесь подробно говорить не можем<sup>21</sup>.

Заметим только, что нецентрированное наложение у Пастернака — артефакт мгновенности (импрессионизма) гения «жизни» и одновременно его бессмертия, — «импрессионизма вечного». Говоря строками более поздних стихов, оно есть выражение «неслыханной простоты», которая «всего нужнее людям» и которую нужно

«утаить» — ведь «сложное понятней им». Поэт ее и утаивает, но особым образом. Во-первых, он создает некое нерасчленимое целое, в котором без шва соединены взаимоотношающиеся и одновременно дополнительные начала. Во вторых, он намечает минимальное пространство между ними, прочерчивая и внутри отдельного образа и внутри книги стихов хромотопические, субъектные и ситуативные границы. Они «позволяют обрести критерии для членения текста», «для упорядочивания и группировки стихотворений», их «исторической локализации» (378, с. 47, 60). Но одновременно такое членение позволяет пережить нерасчленимое целое как таковое, подобно тому, как звук делает ощутимой тишину.

Поэтому речь должна идти не просто об отступлении в прошлое и дистанцирующем взгляде назад, а о *нецентрированном наложении* друг на друга двух времен. Только акт подобного наложения может обеспечить сосуществование импрессионизма мгновенного и импрессионизма вечного, и только такая нецентрированность способна породить со-бытийность, без которой невозможна книга стихов. Созданное поэтом переживание отличается от тривиального воспоминания тем, что его предмет не в прошлом, но и не в настоящем только, а *между* ними, а это, по свидетельству самого Пастернака, особое состояние, когда мы «ощущаем одновременно две точки во времени — прошлую и настоящую <...>. Такое ощущение двух точек сразу вырывает нас из неволи времени и приобщает к тому, что условно можно было бы назвать вечностью» (179, с. 206).

В редакции 1919 года, как мы неоднократно могли убедиться, принцип интересующего нас «наложения» был выражен в крайней форме, а полюса целого тяготели к синкретической нерасчлененности. Последующая эволюция «Сестры моей — жизни» состояла в экспликации дополнительного и противоположного предела — нецентрированности, «историчности», «романности», «сюжетности» (хотя не фабульности и не нарративности). Это привело к тому, что в художественном целом акцент постепенно переместился с метатекстуального на метаисторическое начало, архитектурным выражением чего в автографе 1920 года стала перемена мест первых двух стихотворений «Сестры моей — жизни».

Произошли и другие серьезные изменения в целом книги. Поэт ввел новые стихотворения и пронумеровал разделы-главы. Более всего изменений претерпел завершающий раздел «Путевые заметки», потенциально содержащий в себе три будущих цикла: «*Возвращение*» («Как усыпительна жизнь»; «У себя дома»), «*Елене*» («Бездонный день» — будущее «Как у них»; «Прощальная гроза») и «*Послесловье*». Если заглавия и основной состав первых двух из них уже присутствовали в прототексте «Путевых заметок», то в «Послесловье» и название, и все стихотворения (кроме последнего) — новые («Любимая, — жуть! Когда любит поэт»; «Давай ронять слова»; «Имеется»; «Любить, — идти, — не смолкнул гром»).

Впоследствии «распространяются» и циклы «В городе» и «Занятия философии» — за счет перенесения в них стихотворений из вводного раздела: «Поцелуй», «Сложна весла» и «Творчество». В особой форме экспликация совершается в цикле «Попытка душу разлучить». Его стихотворения («Мучкап», «Мухи мучкапской чайной», «Попытка душу разлучить») уже изначально были *расположены в последовательности, противоположной фабульной*, что создавало ощущение смысловой и временной нерасчлененности, настолько полной, что само наличие здесь сюжетной перестановки оказывалось почти неосязаемым. Пастернак поэтому ввел в автограф 1920 года новое стихотворение, эксплицирующее ситуацию — сцену размолвки

(«Дик прием был, дик приход») — и помогающее прояснить, во-первых, само наличие тут трансформации фабульного ряда, во-вторых, его смысловую значимость.

## 8. От автографа 1920 года к канонической редакции

### 8.1

Начиная с редакции 1920 года, «Памяти Демона» неизменно будет *открывать* «Сестру мою — жизнь», оставаясь *единственным стихотворением, вынесенным за пределы циклов*.

Такой шаг — первая глубокая трансформация архитектоники и композиции книги. Следующее по значимости — введение семи новых стихотворений: пяти в автографе 1920 года («Дик прием был, дик приход»; «Любимая, — жуть...»; «Давай ронять слова»; «Имелось»; «Любить, — идти»), а в 1921 году еще двух («Лето»; «Послесловье»). Подавляющее большинство названных текстов вошло в последний цикл, одно — в предпоследний и одно — в кульминационный («Попытка душу разлучить»). *Это изменило финал книги так же существенно, как выдвижение «Памяти Демона» изменило ее начало*.

Речь идет не только об увеличении числа стихотворений, но и о структурно-смысловой перестройке финала. «Путевые заметки», завершавшие «Сестру мою — жизнь» в редакции 1919 года, в новом автографе (1920) стали «Возвращением», а в первых изданиях книги — «Возвращением», «Елене» и «Послесловьем». Важность произошедшей экспликации состоит в том, что она подрывает первоначальную двухчастность книги.

В редакции 1919 года наиболее сильным было напряжение между безыменным пока вступлением и основной частью — «Книгой степи», которая оказывалась книгой в книге и накладывалась на целое «Сестры моей — жизни», едва ли не совпадая с ней. Очевидно, что здесь автономия книги внутри книги доведена до некоего предела. Если обычно цикловое целое должно и беречь, и оспаривать самостоятельность отдельных стихотворений, то тут, наоборот: автономия «Книги степи» перестает беречь и начинает оспаривать целое, претендуя на его роль.

Начиная с автографа 1920 года поэт постепенно трансформирует эту неразвитую напряженность архитектурного принципа.

Во-первых, он выводит «Памяти Демона» за пределы вступления и ставит его на особое место, тем самым уже в принципе преодолевая двухчастность «Сестры моей — жизни». Во-вторых, озаглавливает само вступление — «Не время ль птицам петь». В третьих, развертывает финальный раздел «Путевые заметки» в три самостоятельных цикла. В-четвертых, начинает более строго упорядочивать разделы и циклы внутри самой «Книги степи», в результате чего, в-пятых, «Книга степи» со временем перестанет быть соизмерима с целым «Сестры моей — жизни» и превратится лишь в *один из циклов*. Но показательно, что пятый решающий шаг будет сделан уже после издания «Сестры моей — жизни».

Сравнения с канонической редакцией показывают, что в автографе 1919 года статус отдельных частей «Книги степи» не совсем определился. Она состояла из восьми разделов: «До всего этого была зима», «В городе», «Занятая философией», «Заместительница», «Песни в письмах, чтоб не скучала», «Романовка», «Попытка душу разлучить», «Путевые заметки». Но степень их самостоятельности была различной. Чтобы упорядочить внутренние связи, поэт ввел в автографе 1920 года нумерацию «глав» и намечил их иерархию. Теперь в «Книге степи» стало шесть глав: «До всего этого бы-

ла зима», «Развлечения любимой», «Песни в письмах, чтоб не скучала», «Романовка», «Попытка душу разлучить», «Возвращение». Обращает, однако, на себя внимание состав глав.

Вторая глава «Книги степи» — «Развлеченья любимой» — отличалась от всех других тем, что включала в себя три части: «Развлеченья любимой», «Занятия философией» и «Заместительницу», которая занимала положение не отдельного стихотворения, а цикла. Последняя глава — «Возвращение», — напротив, при внешней цельности включала в себя три будущих цикла. Тем не менее теперь в построении книги актуализируется новое композиционное кольцо, чему способствует и переименование некоторых стихотворений, отмеченное А. Майер (378, с. 42). После того, как «Тысяча и одна» стала называться «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе», а «В тысячу первую» превратилось в «Конец» (и явные следы отсылки к «Тысяче и одной ночи» ушли из текста благодаря отказу от эпитафия к стихотворению «Лодка колотится в сонной груди»), прежняя рамка перестала быть ощутимой и заменилась иной.

## 8.2

В изданиях 1922 и 1923 годов «Книга степи» еще сохранялась как сверхцикл, но последняя глава его — «Возвращение» — породила еще три новых целых: «Елене», «Послесловье», «Конец». «Конец» здесь резко выделялся тем, что представлял собой *одно стихотворение*, своим особым статусом соотнесенное с «Памяти Демона», то есть с началом уже не «Книги степи», а всей «Сестры моей — жизни» (в канонических редакциях, начиная с издания 1927 года, «Конец» потеряет свою самостоятельность и станет последним стихотворением «Послесловия»). На эту очередную трансформацию книга «ответила» выдвиганием на первый план уже существовавших в ней, но не акцентированных прежде тем и мотивов.

Прежде всего эксплицировались, конечно, соответствия между особо выделенными «Памяти Демона» и «Концом», содержащиеся на звуко-смысловом уровне их структуры.

Мы приводили наблюдение А. Окутюрье, отметившей, что стих «Конца» —

Он буквАльНо ведь обЛивАл, обВАЛивАл —

пытается стать полным перевертнем ЛАВИНЫ, обещанной в посвящении и представленной в виде книги «Сестра моя — жизнь». Исследовательница справедливо говорит не просто о лавине, а о *лавине-перевертне*. Но в тех же отношениях перевернутого или нецентрированного соответствия находятся ситуации и герои первого и последнего стихотворений.

В «Памяти Демона» не расчленены и наложены друг на друга ситуации прихода Демона от живой Тамары и его пребывания у могилы Тамары мертвой, не дифференцированы и противоположные состояния героя и героини. Но, как показал анализ, и в «Конце» так же соединены времена (настоящее и прошлое, лето и осень), состояния (сон и явь) и лица (первое и третье). Естественно, начинают корреспондировать и сами любовные пары.

Наметившаяся в редакции 1920 года и развитая позже новая кольцевая композиция поддержана и стихотворениями, *впервые введенными в книгу*. Прежде всего, на лермонтовскую тему магистрала откликается «Любимая, — жуть! Когда любит поэт, / Влюбляется бог неприкаянный», уже первые строки которого — прозрачная отсылка к Демону. Отметим, что названное стихотворение открывает последний цикл —

«Послесловье», финалом которого является «Конец». Таким образом, отвечают друг другу первое и последнее стихотворения и всей книги, и завершающего цикла.

На создание новых композиционных акцентов работает и нововведенное «Давай ронять слова» с его эпитафией из «Балашова». Ср.:

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь?  
В природе лип, в природе плит,  
В природе лета было жечь

и

Ты спросишь, кто велит?  
— Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви...

Тут предлагается два разных ответа на вопрос о творце, а пантеистический имманентизм «духа земли» соположен с персоналистским трансцендентализмом «Бога любви».

Последний случай интересен и тем, что он прямо акцентирует *дублетность* или то, что Л.В. Пумпянский, говоря о Тютчеве, назвал «параллелистским методом поэтической работы» (257, с. 18). Этот метод был изначально свойствен «Сестре моей — жизни». Уже в ее первой редакции дублетами в том или ином отношении являются:

1. Зеркало — Девочка (Не время ль птицам петь).
2. Тоска — Дождь (Не время ль птицам петь).
3. Из суеверья — Не трогать (Книга степи).
4. Подражатели — Образец (Книга степи)
5. Душная ночь — Еще более душный рассвет (Романовка)
6. Ты в ветре, веткой пробуящем (Не время ль птицам петь) — Душистой веткою машучи (Развлеченья любимой)
7. Mein Liebchen... (Песни в письмах...) — Елене (Елене).
8. Плачущий сад (Не время ль...) — Душная ночь (Романовка).

С появлением после 1919 года новых стихотворений и композиционной перестройкой книги число дублетов чуть не вдвое увеличилось:

9. Конец (Послесловье) — Памяти Демона (вне циклов).
10. Любимая, — жуть! Когда любит поэт (Послесловье) — Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе (Не время ль птицам петь).
11. Давай ронять слова (Послесловье) — Балашов (Книга степи).
12. Любить, — идти, — не смолкнул гром (Послесловье) — Воробьевы горы (Песни в письмах, чтоб не скучала).
13. Любить, — идти, — не смолкнул гром (Послесловье) — Степь (Романовка).
14. Имелось (Послесловье) — Лето (Елене)<sup>22</sup>.

И дело не только в количестве дублетов: если прежние были сначала внутрициклическими, то новые параллельные стихи (6–14) создают связи между разными циклами и становятся способом нецентрированного наложения *финала* книги на ее предыдущие части, причем теперь на первый план выходят темы «*демонического*» начала и «*гефсиманской ноты*». Это, в свою очередь, актуализирует подтекстовый смысл эпитафии из Верлена, ибо первая строка стихотворения французского поэта —



«Ô triste, triste était mon âme» – парафраза слов Иисуса, произнесенных в *Гефсиманском саду*: «Душа Моя скорбит смертельно» (От Матфея, 26, 38) (378, с. 67).

Все это ведет нас к архитектурному ключу новой редакции «Сестры моей – жизни» – к параллели:

Демон – Тамара //  
лирическое «я» – Елена

Не касаясь непосредственно проблемы разных редакций книги и сосредоточившись на цикле «Не время ль птицам петь», к необходимости сопоставления Демона и лирического «я» «Сестры моей – жизни» уже приходила К. О'Коннор. Она утверждала, что Пастернак одновременно и воспроизвел и переосмыслил лермонтовскую трактовку Демона, так что если у старшего поэта одиноким и страдательным было «мужское» начало (Демон, утес), покинутое «женским» (Тамарой, тучкой) (385, с. 183), то у поэта XX века, напротив, *страдательным* началом стало женское (385, с. 185). Рассмотренная в предложенном нами контексте такая перемена акцента вписывается в трансформацию архитектуры «Сестры моей – жизни» – в ее движение от демонического страдания к «гефсиманской ноте» и софийной теме.

### 8.3

Однако сравнение с канонической редакцией показывает, что начатый процесс экспликации еще не завершен. Даже в первых изданиях «Сестры моей – жизни» (1922, 1923) «Книга степи» продолжала составлять ее основу. Лишь в сборнике 1927 года «Из двух книг» поэт окончательно отказался от двухчастной структуры. Здесь, как и во всех последующих, уже канонических изданиях, нет прозаических вставок; снята нумерация глав; главное же – «Книга степи» перестала претендовать на роль привилегированной части целого и заняла место лишь одного из десяти циклов, а «Конец» лишился статуса самостоятельного раздела и вошел в «Послесловье» (впрочем, «Конец» в издании 1927 года сохранил свою остаточную выделенность: в оглавлении он набран курсивом, а в самом тексте его заглавие, как названия разделов, повторяется сверху страниц).

Вместе с этой трансформацией ушел в ядерные глубины книги ее исходный принцип нецентрированного наложения, хотя без его учета «Сестра моя – жизнь» не может быть понята сколько-нибудь адекватно. Можно даже сказать, что именно каноническая редакция книги и обнаружила по-настоящему значимость нового синкретизма как метода поэтического творчества Пастернака.

Только после того, как неразвитая напряженность принципа была разрешена, а он сам эксплицирован (что особенно отчетливо выразилось в прослеженных нами изменениях начала и трех финальных циклов), стало ясно, что исходный синкретизм и нецентрированное наложение вытекали из самого замысла «Сестры моей – жизни», в которой непосредственное переживание (*импрессионистическое* начало) должно было в акте «второго рождения» стать «*импрессионизмом вечного*». Это предполагало специфическое сближение внешней и внутренней точек зрения на лирическое событие – не только в пространстве, но и во времени.

Глядя в этой перспективе на «Сестру мою – жизнь», мы видим, что одна из ее главных тайн – в наложении (новом *синкретизме*) двух начал: непосредственного *сиюминутного переживания и воспоминания-обретения утраченного времени*. При этом именно настоящее является той второй точкой, которая позволяет преодолеть плен

времени, хотя не раз и навсегда, а каждый раз заново — именно в этом главный смысл и «наложения», и его нецентрированности. Как показывает история текста книги, противоположность двух названных пределов, как и речи и наррации, — мнимая, на самом деле они составляют сложное, дипластичное единство, основанное на принципе дополнительности. Нецентрированность (создающая неповторимость повторяемого) выступает как экспликация принципа наложения. Но такая экспликация возможна лишь тогда, «когда стихи изображают моментальные восприятия, при которых автору важно лишь то, что открывается в этот миг» — именно тут «сиюминутность обретает свое историческое место» (378, с. 47).

---

1. Такое отстранение автора О'Коннор подчеркивает неоднократно, но, к сожалению, бездоказательно: «Признавая привлекательность романа» (разыгрываемого героиней. — С.Б.), поэт «несколько отделяет себя от него»; если она «эмоционально идентифицирует себя с героинями Шекспира», то автор «использует сложные способы обнаружения своей близости к шекспировским текстам и демонстрирует способность виртуозно создавать под их влиянием свои собственные произведения» (с. 189); см. и еще более резкую формулировку: «Чтобы показать, что его собственное отношение к Шекспиру совершенно отличается от отношения его возлюбленной» (Там же).

2. См. об этом же: *Пастернак Ел.В.* ««Сестра моя — жизнь» в свете отношения к романтизму», где роман поэта с Еленой Виноград вписываются в широкий контекст его борьбы с представлением об ананке, роке, фаталистической заданности судьбы // *Stanford Slavic Studies. Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life.* Stanford, 1999.

3. См.: *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1910—1918 и более поздние работы: *Младенов С.* Этимологически и правописан речник на българския книжовен език. София, 1941; *Holub J.* Stručny slovník etimologický jazyka ceskoslovenského. Praha, 1937. Осторожный Фасмер воздерживается от суждения, указывая на существование приведенной точки зрения.

4. Ср. со стихотворением «Опять Шопен не ищет выгод» (1931) из книги «Второе рождение»: «Опять трубить, и гнать, и звякать, / И мякоть в кровь поря, — опять / Рождают рыданье, но не плакать, / Не умирать, не умирать?»

5. Об этой методике анализа субъектной структуры см. в нашей книге: *Русская лирика XIX—нач. XX в. в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура).* М., 1997. Подчеркнем принципиальное различие нашего понимания диалогических форм от того, что вкладывает в термин «композиционно-диалогические формы» Н. Фатеева, сводящая их к использованию в тексте вопросов, обращений, восклицаний, повелительного наклонения и формы второго лица (*Фатеева Н.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 95).

6. См. об этом: *Meyer Angelika.* «Sestra moja — Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation // *Slavistische Beiträge.* Bd. 207. München. 1987. S. 25.

7. *Флейшман Л.* Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака // Флейшман Л. Б. Пастернак в 20-е годы. СПб., 2003. С. 423. См. до этого о том, что у Пастернака «все выделенные значения *равноправны* и, в отличие от символистской поэтики, определены и устойчивы. Неустойчивыми являются направления переходов от одного к другому, неопределенной — иерархия расшифровки и взаимного перевода их».

8. Полу жирным шрифтом в дальнейшем выделены названия разделов и стихотворений, не совпадающие с канонической редакцией, в скобках даны более поздние заглавия. Работа по сличению главней проработана в книге А. Майер.

9. Л. Флейшман заметил, что «Посвящение» в «Поверх барьеров» функционально родственно посвящению «Сестры моей — жизни» Лермонтову (*Флейшман Л.* Борис Пастернак в 20-е годы. С. 109).

10. Подчеркнем, что именно «начиналась»: зима — время действия десяти стихотворений, идущих по большей части в начале книги: 1. Посвящение (1916); 2. Дурной сон (1914); 5. Фантазм (1914); 7. Сочельник (Все в крестиках двери, как в Варфоломееву, 1914); 8. Цельной льдиной из дымности вынут (1915); 9. Раскованный голос (1915); 10. Какая горячая кровь у сумерек (1914); 11. Полярная швея (1915); 12. Метель (1914), 25. Отрывок (1915).

11. Ср. «живой символ» А. Белого: *Белый А.* Брюсов // Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 1. С. 353. См. также нашу статью: Из словаря «Русский символизм». Символ // Дискурс. 2000. № 8–9).

12. Приведем текст «Метели»:

В посаде, куда ни одна нога  
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги  
Ступала нога в бесноватой округе,  
Где и то, как убитые, спят снега, —

Постой, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, лишь ворожеи  
Да вьюги ступала нога, до окна  
Дохластнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад  
Может быть в городе, в Замоскворечьи,  
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший  
Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, одни душегубы,  
Твой вестник — осиновый лист, он безгубый,  
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Метался, стучался во все ворота,  
Кругом озирался, смерчком с мостовой...  
— Не тот это город, и полночь не та,  
И ты заблудился, ее вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.  
В посаде, куда ни один двуногий...  
Я тоже какой-то... Я сбился с дороги:  
— Не тот это город, и полночь не та.

13. В специальном анализе «Метели» была выявлена ее связь с «Бесами» Пушкина и «Снежной маской» Блока, вплоть до звуко-смысловых переключек «бесов», «бес-конечных» и «без-образных», с «бес-новатой округой» и «без-губым» и «без-гласным» осиновым листом (*Смирнов И.П.* Б. Пастернак. Метель // Поэтический строй русской лирики. М., 1973. С. 244 (примеч. 14); Meyer A. «Sestra moja — Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation. С. 24. См. и с. 47.

14. Сведения получены исследовательницей от Е.В. Пастернак.

15. *Лотман М.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллин, 1996. С. 124. См. столь же доказательные пассажи о «неприкрытом сатанизме» (с. 123) и даже «веселом торжествующем сатанизме» Пастернака (с. 141).

16. О стихийном женском образе у Блока см.: *Громов П.П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.:Л., 1966. О соотношении Прекрасной Дамы (Елены) и «Фаины» см.: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.

17. См. и далее: «степных кобылиц табуны» («Опять с вековой тоскою»); «Опять над полем Куликовым / Взюгла и расточилась мгла». И в других стихах «Родины»: «Кинулась из степи черная мгла» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»); «Не пожаром ли фески турецкой / Забуянила дикая степь?»; «Путь степной — без конца, без исхода, / Степь, да ветер, да ветер, — и вдруг...» («Новая Америка»).

18. Связь этого места именно с Блоком доказывается и переключками прологов пастернаковско-го романа в стихах с романом в стихах Блока — «Возмездием»:

Вглядись, в ту сторону, откуда  
Нахлынуло все то, что есть,

Что я когда-нибудь забуду.  
.....  
Как разом выросшая рысь,  
Всмотрись во все, что спит в тумане,  
А если рысь слаба вниманьем,  
То пристальней еще всмотрись.

Ср.:

Но ты, художник, твердо веруй  
В начала и концы. Ты знай,  
Где стерегут нас ад и рай.  
Тебе дано бесстрастной мерой  
Измерить все, что видишь ты.  
Твой взгляд да будет тверд и ясен.

19. Очень вероятно, что к источникам заглавия «Книга степи» следует отнести и чеховскую «Степь». См. описание степи в 1 главе, потом повторяющееся: «Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывающая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается» (Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 6. М., 1955. С. 19). «Увидел он то же самое, что видел и до полудня: равнину, холмы, небо, лиловую даль, только холмы стояли поближе» (гл. 2, 27). Обращает на себя внимание наложение друг на друга «холмов», их слияние в «возвышенность» и стирание границы между ними и далью горизонта, почти, как у Пастернака: «Стога с облаками построились в цепь / И гаснут, вулкан на вулкане». Другой общий мотив «Книги степи» и «Степи» Чехова — действие происходит в *июле* (с. 50), причем *постепенно нарастает томление и жар*. Долго — до предпоследней главы — не может пролиться грозовой дождь, наконец он обрушивается, следует описание *грозы*, после чего действие стремительно идет к финалу. У Чехова томится не только степь, но и человек (см. образ влюбленного Константина Звонька), и в обоих случаях это томление от избытка: «Чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» (с. 51). Ср. с героем, человеком, который тоже томится от избытка счастья (как и в степи, переходящего в тоску): он «счастлив до тоски; его улыбка, глаза и каждое движение выражали томительное счастье. Он не находил себе места и не знал, какую принять позу и что делать, чтобы не изнемогать от избытка приятных мыслей» (с. 84). Ср. загадочную «Тоску» Пастернака и следующее место из «Нашей грозы»: «Куда мне радость деть свою? / В стихи, в графленую осьмину?» См. и отчетливую у Чехова инициальную (для мальчика) суть изображенного в повести и мотив выхода в «жизнь»: «Горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него... Какова-то будет эта жизнь?» (с. 112).

20. Пастернак Б. Охранная грамота. С. 45. О Рильке как герое «Охранной грамоты» см. в статье Н.С. Павловой «Рильке в “Охранной грамоте” Пастернака» // В печати.

21. Один из аспектов этого художественного принципа Пастернака связан с его жизненно-творческой установкой в целом, с его устремленностью к тому, что он называл «вкусом больших начал», а Б. Гаспаров — тягой к совершенству, — интенцией, подвигавшей его, по мнению исследователя, постоянно отказываться от своего прошлого и уходить от него, в том числе и переписывая свои старые тексты. (Гаспаров Б.М. Gradus ad Parnassum /самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака/. // «Быть знаменитым некрасиво». Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992.) Но Л. Флейшман убедительно объяснил переработку их не «бегством» (на грани предательства) от себя бывшего, а постоянным диалогом с прошлым (Флейшман Л. Б. Пастернак в 20-е годы. СПб., 2003. С. 102–108).

22. Некоторые из этих стихотворений, как считает А. Майер, связаны «анафорически» (Указ. соч. С. 60–67).

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

# ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЙ

### 1. ПАМЯТИ ДЕМОНА

Приходил по ночам  
В синеве ледника от Тамары.  
Парой крыл намечал,  
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Не рыдал, не сплетал  
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.  
Уцелела плита  
За оградой грузинского храма.

Как горбунья дурна,  
Под решеткою тень не кривлялась.  
У лампы зурна,  
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

Но сверканье рвалось  
В волосах, и, как фосфор, трещали.  
И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,  
Клялся льдами вершин:  
Спи, подруга, — лавиной вернуса.

#### 1

Уже отмечено особое место стихотворения в художественном мире «Сестры моей — жизни»: оно не просто открывает книгу, но и помещено вне разделов и циклов, хотя и в подразумеваемой связи с ними (3, с. 68–75). Возможный прецедент такой композиции — трехтомный «роман в стихах» А. Блока. В его канонической редакции подобное положение занимают: в первой книге (перед «Стихами о Прекрасной Даме») — «Вступление» («Отдых напрасен. Дорога крута»), а во второй книге — другое «Вступление» («Ты в поля отошла без возврата»). Эта переключка, конечно, значима: в неявной, символической перспективе она — начало ответа Пастернака на блоковский (и шире — символистский) миф о спящей-мертвой Царевне, Прекрасной Даме (Душе мира) и герое, призванном пробудить ее. Демонические интенции героя делают у Блока намеченный сюжет трагическим — они не дают спасти Душу мира либо даже способствуют ее уходу в сон-смерть. На таком фоне должно рельефнее проступить пастернаковское художественное решение.

В качестве своеобразного «вступления» «Памяти Демона» связано и с тем, что предшествует ему в смысловом пространстве книги: с заглавием «Сестра моя —

жизнь», с эпиграфом из Ленау, с посвящением Лермонтову и вырастающей из него темой личности, взятой в ее духовном (демон – «дух») пределе. Это и первое стихотворение о любви, а один из его мотивов («Спи, подруга»), заданный уже в заглавии к книге (и отсылающий к Песни песней), пройдет как лейтмотив через «Сестру мою – жизнь». Явно он отзовется в «Елене» – «Спи, царица Спарты, / Рано еще, сыро еще»; менее заметно – в названии раздела «Не время ль птицам петь» и во всех случаях, где так или иначе всплывает мотив «сна» и «пробуждения», притом связанный не только с героиней, но и с «я»:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,  
И фата-морганой любимая спит  
Тем часом, как сердце, плеча по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.  
(Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе)

Наяву ли все? Время ли разгуливать?  
(Ср.: Не время ль птицам петь. – С.Б.)  
Лучше вечно спать, спать, спать, спать  
И не видеть снов.  
(Конец)

Но он не ограничивается «Сестрой моей – жизнью». Замечено, что для Пастернака это сквозной мотив. Он звучит в «Темах и вариациях»:

Клянусь, о нежный мой, клянусь, я не неволюсь,  
Когда я говорю тебе – забудь, усни, мой друг..

в позднем «Ветре»:

И это не из удалства  
Или из ярости бесцельной,  
А чтоб в тоске найти слова  
Тебе для песни колыбельной.

во «Второй балладе» (2, с. 430–431). Он чрезвычайно «отзывчив» ко многим топосам мировой культуры, начиная с мифологического представления о «времени сновидений» и до барочного «жизнь-сон», варьирующегося в монологе Гамлета, процитированном в только что приведенном нами месте из «Конца». Но в «Сестре моей – жизни» акцентирована лермонтовская генеалогия данного мотива и те его смыслы, которые еще до Пастернака были пробуждены в софийном мифе Вл. Соловьева и русского символизма – о пленной («спящей») душе мира и о герое в плену у женщины-волшебницы<sup>1</sup>.

Благодаря семантическому ореолу интересующего нас мотива и его «отзывчивости», в стихотворении «Памяти Демона», столь непохожем на творения символистов, оживают старые и рождаются новые художественные смыслы. Сохраняя конкретную (хотя и «легендой» удостоверенную, а потому – мифологическую) ситуативность, коллизия Демон – Тамара обретает символическую перспективу, включающую в себя понимание Тамары как женщины (героини, «имеющей умереть», подобно каждо-

му «другому»), но одновременно и как жизни и души мира, а Демона — как духа, «первого лирика» и прообраз современного человека.

Мы пунктирно коснулись лишь одного мотива. Анализ целого, воплощенного в принципах поэтики, поможет понять смысл архитектурной и композиционной выделенности стихотворения и увидеть, что перед нами своеобразная модель всей книги и одновременно (если учесть название финального раздела — «Послесловье») «предисловье» или «вступление» к ней.

## 2

Очевидная многозначность «Памяти Демона» и соотносимых с образом героя мотивов вызвала ряд противоречивых интерпретаций.

Вяч. Вс. Иванов привел письмо Пастернака к К. Локсу (1917), где поэт говорит о своем взрослении: «Те годы молодости, в какие выносишь решения своей судьбы и потом отменяешь их, уверенный в возможности их восстановления; годы заигрывания со своим даймоном — миновали. Я останусь на том, за чем застанет меня 27-й день моего рождения» (203, с. 311). По мнению исследователя, это письмо объясняет не только смысл стихотворения «Памяти Демона», но и его роль в композиции книги: «Книга начинается с прощания с демоном. Его дальше в книге нет (? — С.Б.). Для Пастернака, в отличие от Тамары и Дездемоны, не демон служит источником кошмаров и песен. Он обрел новые способы вдохновения, о которых говорится в следующем за «Памяти Демона» — втором стихотворении сборника — «Про эти стихи» (111, с. 337).

Для Е. Фарино то же стихотворение — прощание с Демоном, но и «второе рождение» того же Демона: вместо персонажа или вычленяемого вне-мирового начала предполагается Демон-лавины или просто состояние природного мира (300, с. 269)<sup>2</sup>. Интерпретация Фарино доводит до предела то, что так или иначе чувствовали почти все, писавшие о стихотворении: метаморфическую природу его Демона (правда, он тоже не сказал специально *об имманентном языке образа*: ведь многократно цитируемая фраза «лавиной вернуса» — архаическое «сравнение» в творительном падеже, или творительный метаморфозы, о семантике которого — ниже). По В. Альфонсову, например, Демон Пастернака — лермонтовский (и врубелевский), но лишенный привычных атрибутов, изъятый из знакомого сюжета (который и сам лишь — прошлое) и данный не в привычных сюжетных связях, а в «сложном соотношении с природой Кавказа». Но Демон как бы заслоняет собой Кавказ и тут же сливается с ним, растворяется в нем. В последней строфе, по Альфонсову, важнее уже Кавказ, а не Демон: «Вернуться Демон может только Кавказом (лавиной), а Кавказ — это природа, это жизнь, то, что продолжается» (3, с. 69–70). И.П. Смирнов тоже подчеркивает, что у Пастернака антропоморфный персонаж, наделенный признаками сверхъестественности, перевоплощается в катастрофическое состояние природы (271, с. 26).

В отличие от названных авторов, Ю.М. Лотман не считает «Демона» чем-то прошлым для Пастернака периода «Сестры моей — жизни». Не говоря специально об интересующем нас стихотворении, ученый утверждает, что демонизм — определяющая черта творчества поэта, кульминирующая в 1928 году и переходящая в «неприкрытый» и даже «веселый торжествующий сатанизм» (156, с. 123, 141). Притом, по Ю.М. Лотману, демонизм Пастернака не ограничен только темами, а «является основой всей образной системы, центром его поэтического мира и стержневым принципом, пронизывающим и организующим все его текстовые структуры» (156, с. 124)<sup>3</sup>. К сожалению, эти утверждения остаются на уровне деклараций и не обосно-

вываются конкретным анализом текстов Пастернака, в том числе и нашего стихотворения.

Подобный подход упрощает действительно важную для поэта проблему. Сама возможность появления такой версии коренится в том, что мы еще далеки от понимания *символического* смысла Демона у Пастернака, его потаенного *присутствия и изменения* на протяжении всей книги. Вне поля зрения исследователей до сих пор остаются и связи «Памяти Демона» с «софийным» и «демоническим» мифами символизма. Недостаточно осознанной в литературе о «Сестре моей – жизни» оказалась личностная проблематика образа, ведь Демон у Пастернака не только метаморфический «дух земли», но и личность в ее стихийно-жизненном максимуме. В такой ипостаси он – прообраз и один из пределов феномена человека, *соотнесенный с другим пределом, воплощенным в Христе*. Мы постараемся разобраться в этой очень неявной теме, без которой книга Пастернака не может быть сколько-нибудь адекватно понята. Но приблизиться к постижению смысла «Памяти Демона» нельзя без учета того круга текстов, на который стихотворение откликается.

### 3

Поэзия Лермонтова – первое, с чем неизбежно ассоциируется «Памяти Демона» благодаря многочисленным отсылкам к поэме «Демон». Приведем переключки, отмеченные И.П. Смирновым (271, с. 21–22), с добавлением нескольких отсутствующих у него деталей:

Приходил по ночам  
В синеве ледника от Тамары  
Парой крыл намечал,  
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Лишь только ночь своим покровом  
Верхи Кавказа осенит /.../  
К тебе я стану прилетать;  
Гостить я буду до денницы  
И на шелковые ресницы  
Сны золотые навевать.

Вечерней мглы покров воздушный  
Уж холмы Грузии одел.  
Привычке сладостной послушный,  
В обитель Демон прилетел.

Не рыдал, не сплетал  
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.

Его крыло не шевелится!  
И, чудо! Из померкших глаз  
Слеза тяжелая катится /.../.  
Поныне возле кельи той  
Насквозь прожженный виден камень  
Слезую жаркою, как пламень,  
Нечеловеческой слезой!..

Уцелела плита  
За оградой грузинского храма

Но церковь на крутой вершине,  
Где взяты кости их земель,  
Хранима властью святой,  
Видна меж туч еще поныне.  
Но на семье могильных плит  
Давно никто уж не грустит...



Не ждет их мирная гробница  
Под сводом монастырских плит.

...змея

Из темной щели выползает  
На плиту старого крыльца...  
Услыша вести в отдаленье  
О чудном храме в той стране...

Как горбунья дурна,  
Под решеткою тень не кривлялась.  
У лампы зурна,  
Чуть дыша, о княжне не справлялась

Звучит зурна, и льются вины...  
Задумчив у стены высокой  
Он бродит: от его шагов  
Без ветра лист в тени трепещет.  
Он поднял взор: ее окно  
Озарено лампадой, блещет;  
Кого-то ждет она давно!  
И вот средь общего молчанья  
Чингура стройное бряцанье  
И звуки песни раздались.

Но сверканье рвалось  
В волосах, и, как фосфор, трещали,

Венец из радужных лучей  
Не украшал его кудрей...

И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за печалью.

... как вдруг  
Взвился из бездны адский дух.  
Он был могущ, как вихорь шумный,  
Блистал, как молнии струя.

От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,  
Клялся льдами вершин:  
Спи, подруга, — лавиной вернуса.

Клянусь я первым днем творенья...  
Клянусь свиданием с тобой  
И вновь грозящею разлукой...  
Клянуса небом я и адом...

Льды вековечные горят.  
Обвалов сонные громады  
С уступов, будто водопады,  
Морозом схваченные вдруг,  
Висят, нахмурившись, вокруг.

Спи, подруга, — лавиной вернуса.

И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!..

Развернутого анализа замеченных переключек ученый не дает, ограничившись замечанием о том, что «Демон» Лермонтова «реактивируется в тексте Пастернака на лексико-семантическом уровне» (271, с. 23).

Очевидны, однако, не только лексико-семантические, но и сюжетно-ситуационные и структурно-образные переклички. У Лермонтова Демон изображен прилетающим по ночам к живой Тамаре, у Пастернака – приходящим от Тамары мертвой (и клянется у Лермонтова Демон – живой героине, а у Пастернака – мертвой).

Но не успев совершить эту *необходимую* дефиницию, мы уже видим, что упростили картину, ибо на самом деле Пастернак эксплицирует «неопределенность» лермонтовского Демона («Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..») и делает ее «положением реальным». «Приходил по ночам / В синеве ледника от Тамары», конечно, можно и даже необходимо понять так, что «Тамара умерла и Демон показан во время ритуала благоговения и мрачного траура» (385, с. 21). Но у Пастернака сказано – «от Тамары» (а в конце – «Спи, подруга»). Так говорят о живых. Является ли подобная структура образа лишь поэтической условностью, тропом от которого можно отвлекаться? Очевидно, нет, поскольку речь идет именно о Пастернаке. Мы имеем дело с особым рода нерасчлененностью и наложением друг на друга двух точек зрения: субъекта речи с его человеческими («смертными») мерами и Демона с его безмерностью, для которой смерти просто не существует. Это наложение двух интенций придает ситуации богатую неопределенность. Так же, как противоположные состояния героини (ее жизнь и смерть), в «Памяти Демона» не дифференцированы и противоположные действия героя – его безмерное страдание и своеобразное «дирижерство» (352, с. 225), способность «контролировать проявление собственного горя как части природы» (352, с. 22). Это и понятно, ибо в Демоне «дух» и «природа» не разделены. Поэтому не могут быть однозначно идентифицированы и другие детали, говорящие о герое. Его крылья – одновременно оголенные руки в шрамах, а его страдание – начинающаяся буря. Даже внешнее окружение, например, «плита» в свете лермонтовских параллелей – это и надгробный камень (мотив, многократно повторенный в «Демоне» Лермонтова), но и тот камень, на который упала слеза Демона, услышавшего пение Тамары («Поныне возле кельи той / Насквозь прожженный виден камень / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой»).

Такая структура ситуации, такое «*нецентрированное*» («кубистическое») наложение появляется в книге впервые именно в «Памяти Демона». Здесь оно мотивировано природой героя: ведь он дух, а дух не просто «дышит, где хочет», – он живет в особой реальности и особом времени: «духа <...> нет еще, для него все предстоит еще, все же, что есть, для него уже было» (15, с. 179). См. более позднее стихотворение Пастернака, где о Демоне говорится как о «духе земли», «остановившем время» (238, с. 235). В последующем развертывании книги проясняется, что *нерасчленимый (синкретический) хронотоп «духа»* – одна из основ ее художественного мира.

Такой синкретизм затрудняет осмысление стихотворения Пастернака – и в силу своей непривычности, и потому, что не дает свести изображенную в нем ситуацию к какому бы то ни было реальному событию. Стихотворение с такой архитектурной перестает быть «отражением» некоей внехудожественной действительности, а становится самостоятельной, специфически художественной («духовной») реальностью, которую нужно понять из нее самой. Возвращаясь к вопросу о соотношении пастернаковской ситуации с тем, что есть у Лермонтова, мы замечаем еще одну перекличку, не сводящуюся к однозначному сходству или различию.

Мы уже обратили внимание на клятву Демона, но еще не увидели, что у Пастернака Демон клянется «льдами вершин», теми самыми лермонтовскими – «Льды вековые горят. / Обвалов сонные громады» – и клянется в том, что вернется лавиной (курсив наш. – С.Б.), то есть *реализует* (даже на звуковом уровне) *ту возможность*,

которая заложена в пейзаже Лермонтова. Получается, что Пастернак начинает с того места, где старший поэт остановился. Присмотримся к этому месту.

Финал поэмы — соположение вечного покоя природы и «вечного ропота человека» — предполагает уже состоявшуюся потерю рая и распадение некогда единого мирового целого на исключают друг друга половины — антитезы<sup>4</sup>. Они противоположны, но и дополнительные по отношению друг к другу, а нынешняя форма события — последний живой след их бывшего единства. Поэтому, хотя в отдельных стихотворениях Лермонтова возможен акцент на той или иной из этих половин, в целостности его художественного мира немислимо предпочтение одной из них<sup>5</sup>.

Таков и финал поэмы «Демон»: он соплагает распавшиеся части целого — вечный покой природы и мятущегося героя. Но и сам покой природы предполагает у Лермонтова свою дополнительную противоположность — «бури» или, по крайней мере, дремлющие титанические «жизни силы» — той самой «жизни», которая становится «сестрой» у младшего поэта. В таком покое — спрессованная энергия, готовая разрешиться: «Обвалов сонные громады / С уступов, словно водопады / Морозом схваченные вдруг, / Висят». Именно их высвобождение и обещано у Пастернака словами Демона «Спи, подруга, — лавиной вернуся», а в контексте книги и воплощенного в ней любовного и революционного лета 1917 года такая метаморфоза зиждательна и катастрофична.

Наконец, отмеченная нами синкретичность ситуации позволяет предположить, что две половины целого, распадение которого Лермонтов пережил как метаисторическую потерю рая и историческое проклятие своего поколения, Пастернак вновь ощущает едиными. Может быть, поэтому стихотворение и называется «Памяти Демона»: для субъекта речи, видящего мир как нерасчленимое (синкретическое, «райское») целое, Демон может показаться действительно прошлым. Необходимо только учесть, что это прошлое «духа», которое не умирает во всех метаморфозах, в том числе и в той «лавине», которой обещает вернуться — и многократно возвращается — Демон.

В книге как художественном целом в круг проблем, связанных с Демоном, вовлекается и то, что мы уже отмечали, говоря о «лермонтовском» начале «Сестры моей — жизни», но и смыслы как будто бы прямо со старшим поэтом не соотнесенные. Прежде всего, видение Демона как «духа земли» и диалог с романтически-демонической концепцией жизнестроения и творчества, «понимающей жизнь как жизнь поэта» (220, с. 109), тогда как Пастернак утверждает, что она — *сестра поэта*. Важнейшим в трактовке Демона оказывается и то, что он дан в книге в неявном развитии и возвращениях, последнее из них — в завершающем цикле «Послесловье» (явное в открывающем цикл «Любимая, — жуть! Когда любит поэт / Влюбляется бог неприкаянный» и скрытое в последнем стихотворении книги — «Конец»). Таким образом, Демон — один из лейтмотивов «Сестры моей — жизни», понять который помогут и другие, помимо лермонтовских, творческие переключки.

#### 4

Пастернаковский Демон спроецирован на ряд современных ему (и тоже идущих от Лермонтова) символистских интерпретаций героя и самого демонического начала.

Текстуальные переключки свидетельствуют о том, что в поле зрения поэта находилась концепция, разработанная Вяч. Ивановым, который связывал «демоническое» с самой «символикой эстетических начал». Утверждая, что «всякое пережива-

ние эстетического порядка» есть исторжение «духа из граней личного», теоретик символизма различал в творческом акте стадии «восхождения» и «нисхождения». Последнее, по Вяч. Иванову, ведет художника в царство хаотического, которое «не знает межей и пределов» («все формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезают лики, нет личности») и является «областью двуполого, мужеженского Диониса». Эта сфера «демонична демонизмом стихий, но не зла. Это — плодотворное лоно, а не дьявольское окостенение» (119, с. 829)<sup>6</sup>.

Намеченное здесь разграничение «демонического» и «дьявольского» (не учитываемое М.Ю. Лотманом) Иванов развивает в «Пролегоменах о Демонах»<sup>7</sup>. Он различает Люцифера (Денницу) и Аримана, «духа возмущения и духа растления» (117, с. 244), силу замыкающую и силу разлагающую. Так понятия Люцифер-Денница и Ариман, по Иванову, — начала «разноприродные», «хотя и связанные между собою таинственными соотношениями» (117, с. 247)<sup>8</sup>. Если Ариман безусловное зло, то отождествление с ним Люцифера-Денницы, замечает Иванов, «иным кажется изуверским и мрачным». Противники такого отождествления «явственно видят, что вся человеческая культура создается при могущественном и всепроницающем участии и содействии Люцифера, что наши творческие, как и наши разрушительные энергии — в значительной части его энергии». При этом Иванов относит себя к тем из так думающих, которые «не легкомысленно отдаются романтической прелести демонизма, но далеко видят и знают, что сами условия нашего уединенного сознания, столь безнадежного в описании Канта, и даже само строение (пентаграмма) тела нашего, — этого, по Вл. Соловьеву, “организованного эгоизма”, — суть проявления в детях Адамовых Люциферова начала» (117, с. 245). Тем не менее демоническое есть, по Иванову, проявление «уединенного сознания», которое должно быть преодолено соборным началом — «Богочеловеческим ликом» (117, с. 246).

Совершенно очевидно, что и Пастернак думает в этом направлении, что и он видит в Демоне *силу* наших творческих и разрушительных энергий, но не легкомысленно отдается романтической прелести демонизма, а вступает в диалог с ней и видит будущее в пробуждении софийного начала, во втором рождении личности и превращении ее стихийной духовности в то, что поэт позже назовет «Гефсиманской нотой». На пути художественной реализации этой творческой установки Пастернак встречается с А. Блоком и Андреем Белым.

У Блока помимо уже отмеченных двух «Вступлений» должен быть назван «Демон»:

Прижмись ко мне крепче и ближе,  
Не жил я — блуждал средь чужих...  
О, сон мой! Я новое вижу  
В бреду поцелуев твоих!

В томленьи твоём исступленном  
Тоска небывалой весны  
Горит мне лучом отдаленным  
И тянется песней зурны.

На дымно-лиловые горы  
Принес я на луч и на звук  
Усталые губы и взоры

И плети изломанных рук.

И в горном закатном пожаре,  
В разливе синеющих крыл,  
С тобою, с мечтой о Тамаре,  
Я, горный, навеки без сил...

И снится – в далеком ауле,  
У склона бессмертной горы,  
Тоскливо к нам в небо плеснули  
Ненужные складки чадры...

Там стелется в пляске и плачет,  
Пыль вьется и стонет зурна...  
Пусть скачет жених – не доскачет!  
Чеченская пуля верна. (1910)

Помимо «Тамары» и «зурны», ставших после Лермонтова общими местами мифа о Демоне, в стихотворениях Пастернака и Блока достаточно очевидно перекликаются:

Плети изломанных рук	– Не рыдал, не сплетал
	Оголенных, исхлестанных, в шрамах;
В разливе синеющих крыл	– В синеве ледника.

Не менее важны для Пастернака соответствующие мотивы прозы Блока и сама их поэтика – свойственная им нерасчлененность тени и света, Демона и Христа: «Среди горных кражей, где “торжественный закат” смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую поблескивающую лиловую массу, – залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но нищий, ничем не прикрытый и не ведающий, *где преклонить голову* (слова, сказанные Иисусом о себе, курсив наш. – С.Б.). Этот Человек – падший Ангел-Демон – первый лирик» (29, с. 131).

О том, что Пастернак осознавал эту особенность поэтики своего старшего современника, говорит его, правда более позднее, замечание о «святом демонизме Блока и анархической широте взгляда» (212, с. 287). Блоковское понимание Демона отразилось и в уникальном положении интересующего нас стихотворения в «Сестре моей – жизни»: «первому лирику» как никому более подобает начинать книгу стихов и даже более – задать порождающий принцип этой книги.

Но «первый лирик» в двух стихотворениях Блока «Демон» (1910 и 1916) дан изнутри, обращаясь к Тамаре от первого лица:

Прижмись ко мне крепче и ближе,  
Не жил я – блуждал средь чужих...

Иди, иди за мной – покорной  
И верною моей рабой.

У Пастернака же в «Памяти Демона» он выступает как «другой», «герой» и лишь в самой последней строке может высказаться от первого лица. *Тот, на кого старший поэт смотрит изнутри, у младшего становится субъектом, отделенным от «я», хотя и увиденным не только извне* — и поэтому то же стихотворение называется «Памяти Демона».

5

Следующий источник Пастернака — А. Белый. И.П. Смирнов заметил, что размер «Памяти Демона» — чередование двух и трехсложного анапеста, редкий в русской поэзии — воспроизводят метр третьего и четвертого стихотворений из цикла А. Белого «Великан» (книга «Золото в лазури») (271, с. 23–24). Приведем первое из них:

Средь туманного дня,  
созерцая минувшие грезы,  
близ лесного ручья  
великан отдыхал у березы.

Над печальной страной  
протянулись ненастные тучи.  
Бесприютной главой  
он прижался к березе плакучей.

Горевал исполин.  
На челе были складки кручины.  
Он кричал, что один,  
что он стар, что немые години  
надоели ему..  
Лишь слышат громовые речи —  
точно встретив чуму,  
все бегут и дрожат после встречи.

Он — почтенный старик,  
а еще не видал теплой ласки.  
Ах, он только велик...  
Ах, он видит туманные сказки.

Облака разнесли  
этот жалобный крик великана.  
Говорили вдали:  
«Это ветер шумит среди тумана».

Проходили века.  
Разражались ненастные грозы.  
На щеках старика  
заблестали алмазные слезы.  
(Из цикла «Великан», 1900)

Ср. и финал следующего стихотворения цикла, выдержанного в том же размере: «До свиданья! – кричал, – / мы увидимся *летними* днями...» (заметим, что книга Пастернака имеет подзаголовок «Лето 1917 года; курсив наш. – С.Б.) (24, с. 111–112).

Этот же образ «великана» («гиганта», «титана», «колосса») – сквозной в «Северной симфонии», а главное он у Белого прямо отсылает к Лермонтову («Это он хотел забиться и уснуть вечным сном <...> Он шел прямо к Богу, но задумался на пути») (25, с. 86)<sup>9</sup>.

Великан появляется в самом начале «Вступления» и периодически всплывает в каждой части симфонии, проходя сквозь нее как музыкальная тема (он «прохожий гигант» (с. 47); другие его повторяющиеся характеристики – «непокорный» (с. 37), «одинокий в мире», «непонятный» (с. 46), «только сны» (с. 37), «только сказка» (с. 46). В конце последней, четвертой части симфонии, он вновь появляется уже среди других исполинов, «туманных, дымно-синих, в заревах, сверкающих венцах»: они «смирлись. Идут к Богу просить покоя и снисхождения» (с. 85). Но и из своих собратьев он выделен как «самый грозный, самый великий колосс, стоящий гордо и свободно <...> в сверкающем венце» (с. 86). Завершается «Симфония» тем, что героическое начало, воплощенное в теме «колосса», перетекает в тему Богоявления: «Тогда Ия шепнула: Это ли счастье! Оно придет с зарею после ночи. Оно будет неожиданно. Уже прошли старики великаны к своему Богу. Уже среди нас бродит Он, как блуждающий огонек... Настанет день нашего вознесения...» (с. 86).

И.П. Смирнов видит в претекстах Пастернака тему, «уходящую к тератологическим мифам о маргинальных исчезающих существах» – «в обоих случаях перед нами страдающий от одиночества сверхъестественный персонаж, который не может добиться единения с людским миром» (271, с. 24). Но у Пастернака, считает исследователь, этот персонаж «воплощается в катастрофическое явление природы»: «...лавинной вернуся»; иначе говоря, поэт «в отличие от его предшественников аннулирует антропоморфизм трансцендентного мира, уравнивает трансцендентное с природным, сверхъестественное с естественным, в чем допустимо видеть действие тенденции, общей для постсимволистского искусства как системы, толковавшей мыслимое в качестве эмпирического» (271, с. 26).

Отсылка к А. Белому действительно помогает Пастернаку вскрыть и более архаические, чем у Лермонтова, истоки Демона – связать его с хтоническими существами, «духами земли». Прямо Демон назван так в более позднем цикле – «Из летних записок» (1936):

Там реял дух земли,  
Который в идеале  
На небо возвели  
И демоном назвали

(Я помню грязный двор) (ср. вариант: «Там реял дух земли, / Остановивший время, / Которым мы, вдали, / Так грезили в богеме»). Как заметил Е. Фарино, здесь «Демон» – чужое слово, имя, данное “духу земли” “народом” (либо, если учесть лермонтовские реминисценции, – “поэтами”). Это имя не столько снимается с “духа земли”, сколько расшифровывается с восстановлением его подлинного пре-содержания. Греческое *daímon* относилось к неоформленному обобщенному представлению о сверхъестественной божественной силе с отсутствием четкой дифференциации на носителя добра и носителя зла» (300, с. 85).

Возможно, здесь и отголосок гётевского «духа земли», которого более других любит, но неудачно закликает Фауст в первой части – в сцене «Ночь». Хтонической образ даймона знаком Пастернаку и из греческих источников (из орфиков, пифагорейцев, Платона, см. его записи «Из студенческих тетрадей», 1909–1911) и в его ницшеанской интерпретации (Дионис у Ницше – «даймон», вариацией которого на русской почве был Дионис Вяч. Иванова). «Великан» А. Белого – еще одна разработка мотива, опирающаяся на архаический вариант героя – хтонического (тератологического) существа, связанного с хаосом и восходящего еще ко временам, предшествующим завершению творения и установлению нынешнего мира (143, с. 228). Интересно, что именно слово Белого «колосс» оживает у Пастернака, когда речь заходит о «демоне» и о столь же архаическом «сфинксе» в «Темах и вариациях»: «И не слышал колосс»; «...и казалось, стынет / Кровь колосса...»

Однако переключка Пастернака с Белым не только в акцентировании архаических черт Демона. Кроме уже замеченных, должен быть учтен более широкий круг соответствий.

Дело в том, что помимо двух стихотворений из цикла «Великан», сочетанием двух- и трехстопного анапеста (иногда вклиниваются и одностопные строки) написано еще десять стихотворений «Золота в лазури». Вообще же анапесты (главным образом, трехстопные и двухстопные) составляют более четверти (22 текста – 26,8 %) стихотворений книги Белого, а интересующее нас сочетание двух- и трехстопников – более половины всех анапестов (12 текстов – 14,6 %). Значимость этих ритмических отсылок к Белому у Пастернака мы поймем, если хотя бы в общих чертах почувствуем семантический ореол, который ко времени «Сестры моей – жизни» приобрело сочетание двух-, трехстопного анапеста (с чередованием мужских и женских окончаний) в русской поэзии.

Первые опыты использования интересующего нас размера (насколько можно судить при сегодняшней неизученности материала) относятся к концу 80-х – началу 90-х годов XIX века. Так, в стихотворениях *В. Соловьева* «В землю обетованную» (1886) и «Лунная ночь в Шотландии» (1893), написанных трехстопным анапестом, есть отдельные двухстопные строки. С середины 90-х годов сочетание двух-трехстопных анапестов, организующее весь текст, начинает встречаться чаще. Это стихи *К. Бальмонта* «Без улыбки, без слов» (1894), «О даятель немых сновидений» (1897), *В. Брюсова* «К монахине» (1895), *А. Блока* «Ты была у окна» (1900), «Видно дни золотые пришли» (1901), «Ты оденешь меня в серебро» (1904); кроме того, значительная доля строк нашего размера встречается в полиметрических стихотворениях «Балаганчик» (1905), «По зеленым обрывам» (1905), «Нет исхода» (1907), «Я ее победил, наконец» (1909), (см. также сочетание трехстопного и одностопного анапеста в «Натянулись гитарные струны», 1913); *И. Анненского* «В марте», «Месяц» («Кипарисовый ларец», 1910). Но решающую роль в становлении двух-трехстопного анапеста сыграли, как представляется, стихотворения *Ф. Сологуба* (за которым по-своему следовал *А. Белый*) – «Мы устали преследовать цели» (1894), «На песке прихотливых дорог» (1896, сочетание трехстопного и одностопного анапеста), «Я не спал, и звучало» (1897, то же сочетание трех- и одностопников), «Отвори свою дверь» (1897), «Я напрасно хочу не любить» (1898), «Недотыкомка серая» (1899), «Своеволием рока» (1900), «Что мы служим молебны» (1902), «Догорела свеча», «Все земные дороги», «Я печален, я грешен», «Догорало восстанье» (1906).

Этот материал (включая названные выше произведения Белого) позволяет говорить, что в русской поэзии шло формирование семантического ореола интересую-



щего нас размера, причем ведущую роль в этом играли линии Ф. Сологуба и А. Белого, акцентировавших темы *демонического вызова и самоиронии, эсхатологических ожиданий и высокой либо кощунственной любви*<sup>10</sup>.

Пастернак учитывает становящийся семантический ореол размера, особенно его «демоническую» составляющую, что сказалось в неканонической и свободной трактовке Демона. Но более всего поэт ориентируется на Белого, одновременно отгалкиваясь от него. Это лучше видно, если учесть композиционные и тематические тяготения интересующей нас группы текстов в «Золоте в лазури».

Прежде всего, отметим, что «Золото в лазури» начинается стихотворением, написанным нашим размером — «В золотистой дали»:

В золотистой дали  
облака, как рубины, —  
облака, как рубины, прошли,  
как тяжелые красные льдины.

Но зеркальную гладь  
пелена из туманов закрыла,  
и душа неземную печать  
тех огней — сохранила.

И, закрытые тьмой,  
горизонтов сомкнулись объятья.  
Ты сказал: «Океан голубой  
еще с нами, о братья!»

Не бояся луны,  
прожигавшей туманные сети,  
улыбались священной весны  
все задумчиво грустные дети.

Древний хаос, как встарь,  
в душу крался смятеньем неясным.  
и луна, как фонарь,  
озаряла нас отсветом красным.

Но ты руку воздел к небесам  
и тонул в ликовании мира.  
И заластился к нам  
голубеющий бархат эфира. (1903)

Но книга Белого и завершается вариацией того же размера — сочетанием четырех- и двухстопного анапеста («Раздумье»). Внутри этого кольца двух-, трехстопные анапесты идут сгустками, следующим образом располагаясь по разделам и циклам.

В первом разделе — «Золото в лазури» — четыре стихотворения: «В золотистой дали», «Огонечки небесных свечей» (из цикла «Бальмонт»); «Золотая, эфир просветится» (из цикла «Золотое руно»); «Я сижу под окном» (из цикла «Вечный зов», два других стихотворения которого написаны трехстопным анапестом).

В третьем разделе – «Образы» – три стихотворения: два из цикла «Великан» и отдельно стоящее «На горах».

В последнем четвертом разделе – «Багряница в терниях» – пять стихотворений: «Вы шумите. Табачная гарь», «Помним все. Он молчал», «Здесь безумец живет» (цикл «Безумец»); «Из-за дальних вершин», «Суждено мне молчать». Уже сами названия разделов и циклов, в которые входят двух-трехстопные анапесты Белого, говорят о многом. Движение идет от положительно окрашенного заглавия раздела «Золото в лазури» (циклы «Бальмонту», «Золотое руно», «Вечный зов») к нейтральному «Образы» (цикл «Великан»), а от него – к трагической «Багрянице в терниях» (циклы «Безумец», «Блоку»). Картина усложняется тем, что ожидание преображения (словьевское эсхатологическое видение ситуации) и трагико-иронический тон у Белого – взаимодополнительные противоположности, хотя акценты каждый раз расставлены по-разному. Уже в первом стихотворении «Золота в лазури» (с которым Пастернак соотнес «Памяти Демона», тоже открывающее книгу) есть место тютчевски-словьевскому хаосу (за которым проглядывает демоническое начало) –

Древний хаос, как встарь,  
в душу крался сомненьем неясным –,

хотя «герой» здесь – пророк и поэт, предвидящий преображение мира:

Но ты руку воздел к небесам  
и тонул в ликовании мира.  
И заластился к нам  
голубеющий бархат эфира.  
(В золотистой дали)

Далее ироническая трезвость будет нарастать: в последнем анапесте интересующего нас размера («Я сижу под окном») из того же цикла «я», наделенное поэтически-пророческой способностью слышать Ее голос, превращается в «дурака» и «сумасшедшего»:

Полный радостных мук,  
утихает дурак.  
Тихо падает на пол из рук  
сумасшедший колпак.

Здесь происходит действительная метаморфоза, создающая, кажется впервые в русской поэзии XX века, эффект *субъектного синкретизма*: стихотворение представляет собой высказывание от «я», и только в последней строфе, где окончательно проясняется безумие героя, он реально превращается из первого лица в третье – в «дурака».

Следующие стихотворения интересующего нас размера – два текста из цикла «Великан», о которых уже шла речь. Благодаря ритмической композиции книги получается, что в намеченной метаморфозе героя из поэта-пророка в дурака – *великандемон* занимает особое место. Во-первых, он – одно из свидетельств реальности (хотя и легендарно-сказочной) ожиданий Богоявления; во-вторых, он – своеобразный посредник между языческим (даже хтоническим) и христианским; в-третьих, он

воплощает героическое (хотя и гротескное, а потому смеховое) начало, пародией на которое становится лирическое «я» («дурак»). В следующем стихотворении интересующего нас размера – «На горах» – возникает очередной гротескный перевертыш: «я» соотносится не с великаном-демоном, а с хтоническим карликом, горбуном (кстати, этот образ тоже оживет у раннего Пастернака с опорой на его автобиографический миф о мальчике-калеке). В последнем разделе книги Белого гротесково-иронические начала уже доминируют (три стихотворения из цикла «Безумец»), но не уничтожают своей дополнительной противоположности – реальности Богоявления («Из-за дальних вершин / показался жених озаренный. / И стоял он один, / высоко над землей вознесенный <...> Вот идет. И венец / отражает зари свет пунцовый. / Се – венчанный телец, / основатель и Бог жизни новой») и высоко трагической трактовки самих ожиданий и гибели «я» («Из-за дальних вершин»; то же в стихотворении «Суждено мне молчать»).

Таким образом, центральная тема «Золота в лазури», как в микрокосме, отражается в группе стихотворений, написанных сочетанием двух-трехстопного анапеста. Пример Пастернака говорит, что для младших современников Белого этот размер становится ритмическим и «звуковым лицом» поэта и носителем определенного семантического ореола. Сама по-беловски резкая разностопность размера, осязаемое и подчеркнутое различие длины строк воспринимаются как семантически и образно отмеченные: как характерный для поэта «жест», начинающий «танец» противоположных и дополнительных смысловых ореолов (разностопность вообще, и именно обыгрывание сочетания двух- и трехстопников, характерны и для амфибрахийев «Золота в лазури» /6 случаев/, и /реже/ для его дактилей, а потому вообще воспринимается как апеллесова черта Белого). Как видно из приведенного материала, эти ореолы будут важны и для Пастернака, хотя они им глубоко переосмыслены. Постараемся выявить на данном образце меру следования Пастернака Белому и оригинальности его решения темы, это позволит проверить и одну гипотезу о семантике метра у нашего поэта.

М.Л. Гаспаров высказал мысль о том, что для раннего Пастернака характерно скорее «отметание метрико-семантической традиции», нежели опора на нее». По мнению ученого, пастернаковское «отношение к семантическому наследию используемых размеров – переломить и отбросить привычные ассоциации, нагрузить старый размер новым содержанием, сделать смысловое давление традиционных форм неощутимым, чтобы оно не мешало предмету, чтобы вокзал, душа и зимняя ночь являлись перед читателем, как впервые <...>. Перебороть семантическую традицию – не шутка, для этого нужно напряжение; и весь повышенный до предела эмоциональный пафос “Поверх барьеров” и “Сестры моей – жизни” берет в плен читателя, между прочим, и тем, что заставляет его забыть прежние употребления старых размеров и ощущать только то, которое перед ним» (73, с. 87–88).

В нашем случае это и так, и не так. Действительно, сочетание двух-, трехстопного анапеста в русской поэзии встречается не часто, и в этом смысле размер, выбранный для «Памяти Демона», еще находился в состоянии становления. Но мы уже знаем, что это размер Сологуба и Белого, так что семантический ореол, притом самый свежий, для Пастернака здесь мог быть осязаем. Но он еще не затвердел, он еще – «сырая прелесть мира», а потому отзывчив к грядущим уподоблениям. Сопоставим интересующий нас размер у Белого и Пастернака.

Младший поэт определенно следует за старшим в самом выборе редкого метрического сочетания. Но у Белого чередование длинных и коротких строк отличается

крайней нерегулярностью и свободой (однотипная последовательность — лишь в двух случаях: «Средь туманного дня» и «Из-за дальних вершин»). Уже в первом стихотворении интересующего нас размера поэт словно бы стремится продемонстрировать все возможные сочетания двух- и трехстопных строк в пределах четверостиший: 2233, 2332 (дважды), 2333, 3323. У Пастернака же регулярность следования друг за другом двухстопных и трехстопных строк через одну становится неукоснительно осуществляемым законом. Свободный и танцующий ритм-жест Белого преобразуются у Пастернака в устремленную к одному, напряженную и сдерживаемую страстность («Не рыдал, не сплетал / Оголенных, исхлестанных, в шрамах»). При явной преемственности еще большее различие между стихотворениями двух поэтов заметно на уровне эвфонии.

Танцующая свобода ритма у Белого сопровождалась эвфоническим разнозвучием, а ударные гласные в рифменных окончаниях располагались следующим образом:

- 1) *aoao*; 2) *oуou*; 3) *ииии*; 4) *уеуе*; 5) *иаиа*; 6) *иаиа*; 7) *оаоа*.

Здесь, во-первых, звуковое кольцо начала и конца стихотворения, 1–7 строф, состоящее из компактных-устойчивых: *оаоо*. Во-вторых, уже во второй строфе появляется, а в четвертой повторяется диффузный-неустойчивый звук «у», редко стоящий в русском языке под ударением. Затем идет сплошное диффузное-неустойчивое «и» в третьей строфе. В 5–6 строфах его сменяют прежде не встречавшиеся вместе «и» и «а», и после всего этого компактное-устойчивое «а» в сопровождении такого же «о» прочно утверждается в финале благодаря уже отмеченному эвфоническому кольцу.

Стихотворение Пастернака в эвфоническом плане строится совершенно не так. В нем ударные звуки в рифмах располагаются по строфам с редкой в поэзии повторяемостью: *аааа / аааа / ајајаја / оаоа / иуиу*. Абсолютно преобладающее в рифменных клаузулах компактное и устойчивое «а» «переходит в последней строфе в диффузные и неустойчивые «иу», весьма редкие в русском языке под ударением (интересно, что в последней строфе диффузные и неустойчивые (и обычно редкие под ударением) звуки доминируют не только в рифменных клаузулах, но и вообще в ударной позиции: «и» — 41,7 %, «у» — 25 %, всего 67,7 %). Этот переход от компактных-устойчивых к диффузным-неустойчивым легко семантизируется благодаря замыкающей строке «Спи, подруга, — лавиной вернуса», об образном строе которой мы еще будем говорить. Но уже сейчас очевиден катастрофически резкий финальный переход от компактных-устойчивых к диффузным-неустойчивым звукам.

Не менее выразительную картину дает акцентный ряд «Памяти Демона». Рассмотрим его по строфам, сопоставив со стихотворением Белого:

1	2	3	4	5
нисх.	ровн.	ровн.	ровн.	ровн
нисх.	нисх.	разноместн.	разн.	нисх.
восх.	нисх.	ровн.	восх.	восх.
ровн.	нисх.	ровн.	ровн.	восх.

Ср. «Средь туманного дня»:

1	2	3	4	5	6	7
нисх.	ровн.	ровн.	нисх.	ровн.	ровн.	нисх.
нисх.	нисх.	разн.	нисх.	нисх.	восх.	нисх.
ровн.	нисх.	ровн.	восх.	восх.	нисх.	восх.
нисх.	ровн.	восх.	нисх.	разн.	восх.	нисх.

С учетом неравного количества строк в двух стихотворениях, очевидна близость показателей восходящего (4–6 строк) и ровного (8–7 строк) акцентного рядов, но резкое различие частоты *нисходящего* ряда: 6 случаев у Пастернака и 13 у Белого. И дело не только в количественном преобладании, а в качественных соотношениях.

У Пастернака все строфы, кроме первой, начинаются ровным акцентным рядом, у Белого же почти поровну ровным (2, 3, 5, 6-я) и нисходящим (1, 4, 7-я). И в финалах строф у Пастернака преобладает ровный ряд (3 случая из 5), а у Белого нисходящий (3 случая из 7). Если учесть динамику, то у Пастернака акцентные ряды сопоставлены так, что в *начале* стихотворения (особенно в 1–2 строфах) на фоне ровного преобладает *нисходящий*, а в *конце* (4–5 строфы) — *восходящий*:

Нисходящий	2	3	0	0	1
Восходящий	1	0	0	1	2

У Белого же обеспечено устойчивое господство нисходящего ряда, благодаря тому, что начало (1-я строфа), середина (4-я) и конец (7-я строфа) открываются двумя нисходящими и завершаются нисходящей строкой.

Заметим, что выдвигание у Пастернака в финале восходящего акцентного ряда корреспондирует с тем, что мы наблюдали на уровне ритма (сверхсхемные ударения) и эвфонии (смена устойчивого и компактного «а» диффузными и неустойчивыми «и» и «у»), хотя такое соответствие выглядит парадоксальным: восходящему ряду более отвечало бы звуко-символическое сопровождение «а», а всему финалу — нисходящий, а не восходящий ряд.

Относительно самостоятельную акцентную линию в стихотворениях обоих поэтов ведут полустрофия.

У Белого 5 из 7 полустрофий кончаются нисходящими строками — и это при преобладающе нисходящем финале самих строф. У Пастернака же полустрофия в трех случаях завершаются нисходящими строками (1, 2, 5 строфы) и в двух разноместными, тогда как завершение самих строф тяготеет, как мы уже отмечали, к ровному ряду, сменяющемуся нисходящим во 2-й и восходящим в 5-й строфах. В целом финалы полустрофий акцентируют нисходящий и разноместный ряд, а финалы строф — ровный (один нисходящий в начале и один восходящий в конце стихотворения). Таким образом, *движение от нисходящего ряда к восходящему* совершается не только во всем тексте, но и от первых полустрофий ко вторым.

О завершении полустрофий и строф следует сказать особо, ибо в них более всего проявляет себя формальная интонация автора.

У Белого явная тенденция к интонационной закрытости полустрофий — в пяти случаях они оканчиваются точкой, которая, однако, отсутствует в первой, а затем в

средней четвертой строфе – абсолютном центре стихотворения. Та же тенденция, хотя менее последовательно проводится и в других текстах Белого. Из 68 строф стихотворений интересующего нас размера 30 имеют точку в конце второй строки. Но 38 строф – более половины – такой точки не имеют, ее заменяет двоеточие, тире, отточие, запятая или знак вообще может отсутствовать. У Пастернака же отступление от интересующей нас тенденции совершается лишь один раз и не в начале / центре, а в конце стихотворения: точки нет лишь в середине последней строфы, что является еще одним чрезвычайно важным отличием финала, корреспондирующим с другими, уже отмеченными.

Что касается целых строф, то они у Белого еще более явно тяготеют к стансам и в шести случаях из семи кончаются точкой. Единственный резкий межстрофический анжамбеман («Что он стар, что немые годы // надоели ему..») появляется в центре стихотворения, между третьей и четвертой строфой. Пастернак и тут гораздо последовательнее своего предшественника. У него все строфы завершаются точкой. Это тем более показательно, что в «Памяти Демона» почти во всех случаях по законам грамматики *запятая явно предпочтительнее*, чем точка, ибо здесь идет перечисление и то, что Пушкин называл «живым и быстрым описанием». Точка и обозначаемая ей длительная пауза выглядят в этих случаях у Пастернака как сознательное остранение – разыгранное замедление движения и сдерживание рвущегося чувства героя, а в более глубоком плане – акцентирование границы между реалистической интонацией героя и формальной интонацией автора, как их понимает М.М. Бахтин. Последняя же строфа ритмико-интонационно выделена не только двумя сверхсхемными ударениями («Клялся», «Спи») и сменой звуковых символов, но и тем, что внутри нее отпущена узда точек, и строфа почти безостановочно течет к своему напряженному концу – «Спи, подруга, – лавиной вернуся».

Прослеженные нами ритмико-интонационные отличия «Памяти Демона» от соответствующих стихотворений Белого, не являются, конечно, чисто техническими и формальными. Они порождены субъектно-образной архитектурой стихотворения – изменением отношения к герою, большей дифференциацией авторской и героической интенций (реалистической интонации героя и формальной интонации автора).

У Блока Демон был амбивалентен – причем Пастернак это осознал (см. его позднее утверждение о «святом демонизме Блока»). В то же время в названных стихах 1910-го и 1916 годов Демон дан изнутри, от первого лица. У Белого блоковская амбивалентность преобразуется в гротескное видение в Демоне пределов «языческого» (образ хтонического «великана») и «христианского» (его приход к Богу и тема Богоявления). Но у Белого он предстает уже в третьем лице и в соотношении со своим гротескным двойником – лирическим «я», сочетающим в себе облики поэта-пророка и «дурака».

Пастернак не снижает духовной проблематики своих предшественников. В первых, он сохраняет амбивалентность Демона, чего мы уже коснулись, говоря о нерасчлененности в стихотворении противоположных ситуаций и синкретическом хронотопе «духа». Добавим, что Демон схвачен Пастернаком в момент его *страдательной обращенности к софийному началу и ожидания неизбежной метаморфозы*. Во вторых, Пастернак, как до него Белый, делает Демона третьим лицом, то есть героем, отделенным от субъекта речи; одновременно младший поэт отказывается от важных для Белого прямых параллелей с лирическим «я» и от деклараций о приходе Демона к Богу. Тем интереснее и глубже оказывается потаенный мотив изменения Де-

мона и неявный параллелизм его с лирическим «я», определяющий подводное течение всей «Сестры моей – жизни». Чтобы увидеть это присмотримся к субъектной структуре «Памяти Демона».

## 6

Мы уже отмечали, что Демон у Пастернака, как и у Белого, – герой, отделенный от субъекта речи и данный в третьем лице. Но «Демоном» он поименован только в заглавии стихотворения, на протяжении же самого текста он идентифицируем по окончаниям глаголов-предикатов («приходил», «намечал», «не рыдал, не сплетал», «не слышал», «клялся»), и лишь в предпоследней строфе назван «колоссом». Известно, что Пастернак любит, отсылая читателя к заглавию, опускать имя субъекта и даже шифтеры, указывающие на него, идет ли речь о «я», о «другом» или о природе. Ср.: «На тротуарах истолку» («Про эти стихи»), «Приходил по ночам» («Памяти Демона»), «Тянулось в жажде к хоботкам» («Лето»). Такая форма высказывания уводит говорящего с авансцены и уравнивает «я» с «другим» и с природой», как бы удостоверяя непривилегированность субъекта речи.

Наш случай – один из предельно «бессубъектных»: опущены шифтеры, относящиеся к герою, а субъект речи вообще никак не выражен, хотя, конечно, косвенно проявлен. Такой уход говорящего в тень по-своему отзовется во всей книге, в которой лирическое «я» заметно потеснено символически-косвенными или внесубъектными формами выражения авторского сознания. Тем выразительнее, что единственное «я», почти произнесенное в стихотворении, –

Спи, подруга, – лавиной *вернуся* –

принадлежит именно герою. Правда, оно выражено не местоимением, а личной формой глагола с возвратной частицей, в которой сохраняется остаточная нерасчлененность субъекта и предиката. Завершая текст и будучи его последним словом, *возвратный* глагол своей грамматической формой удостоверяет то *возвращение*, о котором он говорит, и создает, но и размыкает композиционное кольцо («приходил» – «вернуся»), сообщая «Памяти Демона» незавершенное движение из прошедшего времени – в будущее и от третьего лица – к первому. В плане субъектной структуры подобная организация высказывания трансформирует поверхностный план содержания: превращение героя в природную стихию – лавину – корректируется превращением третьего лица – в первое, «он» – в «я».

Такая двойная и «скрещенная» метаморфоза имеет ряд последствий. Лирическое «я» так и остается невыраженным, но оно приближается к кругозору героя. В первой строфе герой был ясно увиден со стороны на фоне своего природного окружения. Уже здесь, однако, четкие пространственно-телесные очертания («парой крыл намечал») скрывали не поддающееся описанию внутреннее состояние – гудящий нечеловеческий «кошмар». Далее изображение строится на соположении меонального и предметного: того, чего герой не делал (хотя по человеческим меркам должен был делать), и косвенно-символических деталей, намекающих на внутреннее пространство переживаемого кошмара. См.:

Не рыдал, не сплетал

Оголенных, исхлестанных, в шрамах.

Уцелела плита

За оградой грузинского храма.

Тень не кривлялась<...> Но сверканье рвалось  
Зурна / <...> о княжне не справлялась В волосах <...>  
И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за

печалью.

Во второй строфе меональное описание оттеняется говорящей деталью — «пли-той», которая, по Лермонтову, прожжена «нечеловеческой слезой» Демона.

В третьей строфе предметный план еще более приближает нас к душевному миру героя. Вводится глагол внутреннего состояния («не слышал»), а главное синкретически нерасчлененным оказывается внутреннее («печаль») и внешнее («седеющий» Кавказ), причем то и другое — не что иное, как состояния Демона, приписанные Кавказу. С этого момента трудно более или менее определенно локализовать героя и природу — здесь граница между живым и неживым (158, с. 234), а также между внешним и внутренним у Пастернака демонстративно снята. Так же смешаны слуховой и зрительный образы («не слышал <...>, как седеет») — в пору вслед за А.Н. Веселовским говорить о «физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики» (58, с. 88–89). Употребление слухового образа вместо зрительного мотивировано и предшествующими строками, в которых «сверканье рвалось / В волосах, и, как фосфор, трещали», то есть были сближены и как бы сведены к одному источнику «сверканье» и «треск». Двойщийся смысл получает и предлог в выражении «за печалью» — в силу нерасчлененности в нем пространственных (внешних) и причинных (внутренних) отношений: Пастернак прибегает к своему излюбленному приему — наложению друг на друга двух разных языковых конструкций: не видеть *за* чем-то — не слышать *за* беседой.

Такой синкретический образ, снимающий границы внешнего и внутреннего, приближает героя к авторской интенции, вплоть до того, что делает его субъектом речи и единственным «я» стихотворения. В финале Демон, до этого бывший героем, в лучшем случае «дирижером» (А. Окутюрье), становится говорящим первым лицом. Это и создает возможность, не смешивая Демона с его создателем, понимать «Памяти Демона» не только как рассказ о некоем событии, но и «как передачу творческого состояния самого автора» (3, с. 70). У А. Белого, как мы помним, параллелизм Демона и лирического «я» был дан откровенно и риторично. У Пастернака он неизмеримо тоньше, потаенней и перенесен на уровень *метавысказывания*.

На последнее обратил внимание Е. Фарино, увидевший в финале нечто большее даже, чем мировой природный катаклизм, — разрушение мира до его «основ», после чего начинается его восстановление, но уже как второй вселенной, как преобразованного в «тексты» (300, с. 269). Первой реализацией этого становится следующее за «Памяти Демона» — «Про эти стихи» (300, с. 269). Мало того, специальный анализ приводит к выводу, что «наподобие пастернаковской лавины, ритмическая организация (книги. — С.Б.) действует кумулятивно, образуя своего рода архиритм» (352, с. 225). Он захватывает все стиховое пространство, вплоть до завершающего и тоже метатекстуального «Конца» с его звуковой инструментровкой

Он букВАЛЬНО ведь облиВАЛ, обВАЛИВАЛ.

Здесь, мы уже отмечали, исследовательница полагает, что стих становится перевертнем ЛАВИНЫ, обещанной в посвящении (352, с. 256). Необходимо внима-



тельно присмотреться к трем моментам: к самой метаморфозе Демона в лавину; к месту, которое занимает это превращение в книге; к звуко-символическому смыслу того, что финал оказывается не просто реализацией «лавины», а ее «полным переворотом».

## 7

Книга стихов, ставшая «лавиной» (дождем, ветром и т. д.), — очень пастернаковский образ. Так, поэт неоднократно говорил об особенно близких ему стихах — чужих (Блока, Верлена) и своих, о той же «Сестре моей — жизни»: «Моя новая книжка стихов должна быть свежою, что твой летний дождь, каждая страница должна грозить читателю простудой, — вот как или пусть ее лучше не будет никогда» (243, с. 218). «Памяти Демона» открывает нам органику превращения, лежащего в основе «творческой эстетики» Пастернака, построенной, как он позже сформулировал, на «понятии *силы* и *символа*» (220, с. 72). Умершая Тамара и Демон, превращающийся в лавину, становятся первыми *символами* той формообразующей *силы*, которая определила единство целого «Сестры моей — жизни».

Что понимал поэт под «силой» и в чем она проявляется в нашем случае? «В рамках самосознания» *сила*, по Пастернаку, «называется чувством» (220, с. 72)<sup>11</sup>. Поэт действительно рисует прежде всего силу чувства своего героя, задавая ту высокую меру переживания, тот «вкус больших начал», без которых не было бы ни стихотворения, ни книги. Однако «чувство» здесь не только предмет изображения, но и само эстетически осознанное «выразительное движение» (*Ausdrucksbewegung* Когена)<sup>12</sup>, выходящее за рамки самосознания героя и являющееся фактом авторской интенции (см. выше о несовпадении в стихотворении реалистической интонации героя и формальной интонации автора). К тому же именно «самосознания» Демона, поэт, как мы уже заметили, не изображает, ограничившись меональными и предметно-символическими намеками на внутреннее состояние героя. Поэтому встает вопрос, решающий для понимания стихотворения: что же является для Пастернака «силой» *вне рамок самосознания*? Ответ потребует экскурса если не в саму историю понятия «сила», то в его «семантический ореол».

Мы не можем указать, что было конкретным источником пастернаковского словоупотребления (очень вероятно — поэзия Рильке), но видим «воздушные пути» духа, в контексте которых проясняется смысл «силы». Один из этих путей, «западный», со всей отчетливостью обозначился в XVIII веке, когда понятия и проблемы естественных наук и философии «из прочных, готовых формообразований (*Gebilde*) <...> превращаются в деятельные силы» (128, с. 204)<sup>13</sup>. Лейбниц (в системе которого данное понятие было одним из центральных) определял «силу» (франц. *puissance*, нем. *Kraft*) как «*potentia*», «возможность изменения» (144, с. 169) и различал силу *пассивную*, присущую материи<sup>14</sup>, и *активную*, которая «именуется формой, душой, энтелехией, первичной силой» (145, с. 562)<sup>15</sup>.

Позже в европейской мысли «сила» связывается не только с трансцендентальным началом, но и с искусством. Так, Кант различает «*первоначальную* силу», которая локализуется, «если дело касается физики, в *мире*, если же речь идет о метафизике (а именно нужно указать ни от чего большего не зависящую силу), то, во всяком случае, *вне мира*» (127, с. 93). Однако по мысли философа, метафизические, ни от чего больше не зависящие силы, локализуемые вне мира, — «по их *определяющему основанию* мы знаем из опыта только *в нас самих*, а именно в нашем рассудке и в нашей воле как причине возможности некоторых продуктов, полностью согласованных с це-

лями, а именно *произведений искусства*» (127, с. 94). Областью, в которой исследуется так понимаемая «сила», становится эстетика, у Канта, прежде всего, — категория возвышенного, ибо «возвышенное приписывается обычно силе» (Kraft) (126, с. 271), а точнее — *отношению сил*. Философ и определяет возвышенное как событие встречи двух сил — физической, природной, и метафизической, локализованной в нас самих: «Так в нашем эстетическом суждении природа рассматривается как возвышенная (т. е. обладающая силой. — С.Б.) не потому, что она вызывает в нас страх, а потому, что будит в нас нашу силу (которая не есть природа), чтобы все, за что мы опасаемся (имущество, здоровье и жизнь), считать чем-то незначительным и потому силу природы (которой мы, что касается этих предметов, конечно, подчинены) несмотря на это не признавать для себя и для своей личности такой властью, перед которой мы должны были бы смириться, если бы дело было в наших высших принципах и в утверждении их или отказе от них» (126, с. 270).

Момент отношения акцентирует и Шеллинг, утверждающий, что «*сущность жизни* вообще состоит не в *силе*, но в *свободной игре сил*» (334, с. 179). Она реализуется во встрече «положительного начала», или «первой силы природы» (которая «вновь и вновь возбуждает движение и непрерывно поддерживает его»), с началом «отрицательным», или «второй силой природы» («которая, непрерывно ограничивая воздействие положительного начала, возвращает всеобщее движение к его источнику»): «Обе эти борющиеся силы, представленные одновременно в единстве и борьбе, ведут к идее *организующего начала*, формирующего мир в *систему*. Быть может, его имели в виду древние мыслители, говоря о мировой душе» (334, с. 93).

Понимание силы как *формы, души, энтелехии, возвышенного, произведения искусства* — много дает для интерпретации пастернаковского Демона, а мифологема *мировой души* — для сюжета «Сестры моей — жизни», который строится на встрече героя-духа со спящей душой мира (Тамарой). Дополнительные и очень важные аспекты этого сюжета приоткрывает учет второго, «восточного» воздушного пути в пастернаковской трактовке «силы» и «символа».

Одна из параллелей с этой традицией угадана исследовательницей, которая заметила, что приведенное нами высказывание из «Охранной грамоты» о силе и символе «вполне можно было бы истолковать в духе лосевских работ 20-х годов, в том числе и его “Диалектики художественной формы”: “энергия сущности” и ее проявления в символе, в слове и в имени» (288, с. 238). Перед нами не частная и не случайная перекличка. А.Ф. Лосев действительно в 20-х и начале 30-х годов (параллельно с Пастернаком даже во времени) создает философскую систему (включающую в себя и эстетику), *формирующей силой которой является категория «энергия сущности Божией» и символ как ее собственно энергетическое начало*<sup>16</sup> — ср. поэтически-паронимическое родство «силы» и «символа» у Пастернака. Необходимо также учесть, что «сила» Пастернака и «энергия» Лосева имеют источником пока еще малоизученную применительно к нашей теме традицию восточного (православного) *энергетизма*<sup>17</sup>. Именно на почве энергетизма развилось восточно-христианское учение об «энергии сущности Божией» и о Софии как ее воплощении, подхваченное и развитое на рубеже XIX–XX веков В. Соловьевым, а затем русскими софиологами, мыслителями (в том числе Лосевым) и поэтами — прежде всего Блоком, но, как выясняется теперь, и Пастернаком<sup>18</sup>.

Возвращаясь к «Памяти Демона», мы видим, что уже отмеченная нами неопределенность ситуации стихотворения получает символический смысл и говорит о встрече первичных мировых сил и энергий: Демона (энтелехии, личности в одном из ее

духовных пределов, мужественного начала, первой, или положительной силы природы, по Шеллингу) и Тамары (символизирующей Мировую Душу, женственное, страдательное и воплощающее начало, организующее мир и рождающее жизнь). Встреча эта оказывается трагической для сестры-жизни – напрашивается сравнение с ситуацией стихотворения Блока «Вступление» –

в поля отошла без возврата.  
Да святится Имя Твое! –

которое, как и «Памяти Демона», вынесено за границы циклов и открывает вторую «демоническую» книгу лирики<sup>19</sup>. Но смерть Тамары влечет за собой необходимость метаморфозы Демона и ситуативно вводит в самое начало книги мотив второго рождения обоих героев. Так завязывается внутренний сюжет «Сестры моей – жизни» и одновременно намечается единораздельность стихийной интенции героя и творческой интенции автора. Сначала присмотримся к герою.

Прежде всего, заметим, что Демон, который традиционно понимается как активная сила и сверхмировая энергия, в стихотворении взят в *соотношении со страдающей по его вине Душой Мира и сам выступает как страдающий субъект*, то есть занимает позицию, которая каждый раз будет рождаться в «Сестре моей – жизни» заново, но до которой *впервые* дорастает у Пастернака *не кто иной, как Демон*. Мы сейчас акцентировали лишь одну из потенциалов героя. Его действительная реакция на произошедшее – выражение (как скажет позже Пастернак) «натурально-стихийной, неопределившейся и ненаправленной духовности» (212, с. 286). И в его страдании, и в его активности, и внутри каждого из этих пределов (например, в «лавинной вернущей»), еще не расчленены *двунаправленно-страдательная (любящая, «женственная»), в пределе – «софийная» и односторонне-активистская*, а потому разрушительная интенция.

Отсюда отмеченные нами особенности высказывания, субъектная неопределенность, наложение друг на друга противоположных ситуаций – они создают художественный эффект, который ощущали, но не назвали своим словом исследователи. Так, К. О'Коннор уравнила «кошмар» героя и бурю, поднявшуюся над горными вершинами (видя здесь еще одну переключку с эпиграфом из Ленау), а четвертую строфу интерпретировала так: «Возможно гроза, описанная здесь <...>, взрыв света и звука, сотрясающий Кавказ, вызваны Демоном, который выражает боль утраты насилем над природой» (385, с. 22). В. Альфонсов считает, что в финале Демон у Пастернака «как бы заслоняет собой Кавказ и тут же сливается с ним, растворяется в нем» настолько, что в последней строфе важен уже Кавказ, а не Демон: «вернуться Демон может только Кавказом (лавинной)» (3, с. 69–70). О том же эффекте со специальным вниманием к языковой особенности высказывания пишет Вяч. Вс. Иванов, говоря о финале, где «субъект к последней личной форме прошедшего времени восполняется из придаточного (а не главного!) предложения (Кавказ клялся)» (108, с. 167).

Всем этим подготовлена финальная строка, о которой мы уже неоднократно говорили. Теперь настало время заметить, что стих

Спи, подруга, – лавиной вернуща

содержит (и тоже впервые в книге) один из самых излюбленных и едва ли не специфичный для Пастернака архаический тип образа – творительный сравнения (прев-

ращения). Достаточно редкий в современной поэзии (если не считать К. Случевско-го и Ф. Сологуба), в «Сестре моей – жизни» творительный превращения совершает настоящее возвращение в литературу. Он 47 раз встречается в двадцати восьми из пятидесяти стихотворений книги. Но главное, конечно, не сама по себе частота употребления этой архаической конструкции, а ее семантический эффект. Он основан на том, что перед нами не обычное сравнение, предполагающее исходное различие сопоставляемых феноменов, а синкретический, допонятийный тип образа, который А.А. Потехня считал одним из самых древних, – отражение того этапа развития мифологического сознания, когда люди действительно верили в превращения (255, с. 3)<sup>20</sup>. Превращение Демона в лавину, на имманентном языке такого словесного образа требуют не условно-поэтического, а мифологически буквального понимания<sup>21</sup>. Если верно наблюдение А. Окутюрье и такой лавиной становится «Сестра моя – жизнь» как целое, то трудно переоценить значимость имманентного языка этого типа образа, впервые появившегося в ключевом месте первого стихотворения книги. Нельзя не заметить, что такая синкретическая структура образа внутренне соответствует возрождаемой поэтом архаической природе Демона – Даймона, который, как мы помним, был неоформленным и текучим представлением о сверхъестественной божественной силе с отсутствием четкой дифференциации на носителя добра и носителя зла.

Но, как мы уже заметили, в первом стихотворении «Сестры моей – жизни» Демон обладает не только этим приписываемым ему традицией синкретизмом, а еще и стихийно творческой интенцией, ориентированной софийно. Правда, в начале книги эта творческая («демоническая», но и страдательная) интенция еще «натурально-стихийна», ей только предстоит творчески «дифференцироваться» и обрести «событийность» (212, с. 286), а главное – «возвыситься до горечи Гефсиманской ноты» (204, с. 179), то есть приблизиться к личностной позиции Христа.

Собственно, этот путь и начинается в первом стихотворении книги, ибо Демон у Пастернака не только герой, но и модель личностного сознания, соотношенная с другими парадигматическими личностями, равно авторами (Лермонтов) и героями – от Фауста до Гамлета. В этом свете не покажется случайным, что книга, открывающаяся стихотворением «Памяти Демона», посвящена Лермонтову и в ней неоднократно всплывают прямо («Елене») или косвенно («Уроки английского», «Конец») имена Гамлета<sup>22</sup> и Фауста («Елене», «Любить, – идти, – не смолкнул гром»). Но эти «парадигматические» личности мировой культуры (вместе с их женскими дополнениями – Тамарой, Офелией, Маргаритой и Еленой – последнее, как известно, и имя женщины, которой посвящена «Сестра моя – жизнь») даны в освещении любовной коллизии. Тем самым личность у Пастернака – уже с первого стихотворения – проявляется в ситуации любви. Чрезвычайно значимой оказывается еще одна параллель и пара имен – царь Соломон и Суламифь, приоткрывающие соответствия между «Сестрой моей – жизнью» и Песней песней (100). Во всех случаях высвечиваются «вековые», а в случае с Демоном – метаисторические прототипы личности и личностного чувства.

Рассматривая тему в личностном и метаисторическом повороте, нельзя не вспомнить формулу Гёте: «Демон обозначает <...> необходимую, непосредственно при рождении выраженную ограниченную индивидуальность лица» (81, с. 648). У нас нет точных данных, говорящих, что младший поэт знал это высказывание Гёте, но совершенно очевидно, что для Пастернака существовала проблема соотношения Демона с «не ограниченной индивидуальностью» Христа, бывшая до «Сестры мо-

ей – жизни» предметом художественной рефлексии А. Блока<sup>23</sup> и А. Белого, а у позднего Пастернака прямо проговоренная и в стихах из романа (синкретизм героя Шекспира и Христа в «Гамлете»), и в «Замечаниях к переводам из Шекспира», где Гамлет, подобно Христу, «отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”» и «силою чувства» возвышается «до горечи Гефсиманской ноты»<sup>24</sup>.

Это второе рождение героя и становится сюжетом книги, идущим от поэмы Лермонтова к нашему стихотворению и «Концу», в которых стих по звучанию и смыслу –

ОбВАЛов сонные громады... («Демон»)  
Спи, подруга, – ЛАВИной вернуся... («Памяти Демона»)  
Он букВАЛЬНО ведь обЛИВАЛ, обВАЛИВАЛ,  
Нашим шагом шлях! («Конец») –

становится и воплощением, и, действительно, «полным перевертнем» (**вал – лав – вал**) демонической «лавины». И если в первом стихотворении «Сестры моей – жизни» синкретический Демон способен «контролировать собственное горе как часть природы» и в то же время «выражает боль утраты насилем над природой» (385, с. 22), то есть над самим собой, то в финале книги ему контрастно отвечает гамлетовская авторефлексия. Но в «Конце» по сравнению с «Памяти Демона» ситуация дана в обратной перспективе. Рефлексия героя увидена здесь сквозь призму самой природы», «сада» («рая»), через ее благородно-страдательную самоотдачу, пронизанную гамлетовской, если еще не прямо гефсиманской нотой. Для эволюции Пастернака значимо, что «Сестра моя – жизнь» начинается демонической и завершается гамлетовской темой, тогда как «Стихи Юрия Живаго» открываются «Гамлетом» и прямо дорастают до той ноты, которую поэт пробовал взять едва ли не с первых шагов своего пути, даже в стихотворении «Памяти Демона».

---

1. Об этом мифе см.: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 172; Она же: Владимир Соловьев // *Русская литература рубежа веков (1890–начало 20-х годов)*. Книга первая. М., 2000; Она же: Александр Блок // *Русская литература рубежа веков (1890–начало 20-х годов)*. Книга вторая. М., 2001. С. 126.

2. Далее страницы указаны в тексте. По мнению исследователя, «заключительные слова “Памяти Демона” – “лавиной вернуся” – действительно предполагают мировой природный катаклизм. Этот катаклизм реализован затем в очередном “Про эти стихи” под видом мирового бурана <...>. Для ранней лирики Пастернака это значит прежде всего разрушение мира до его “основ”, после чего начинается его восстановление, но уже как второй вселенной, как преобразованного в “тексты”, в “стихи”» (269). И по отношению к героине демон, как считает ученый, – не причина смерти, а вестник воскресения <...> («Спи подруга, лавиной вернуся»); он – противоположность смерти, начало, конституирующее жизнь второго порядка, в том числе начало «стихогенное» (269). См в связи с этим трактовку ученым строк «Не рыдал, не сплетал»: «Демон <...> не столько избегает жестов “отчаяния”, сколько опасности укрепить Тамару в состоянии смерти, а себя – в воплощении» (110).

3. Ю.М. Лотман склонен абстрактно-логически связывать так называемый демонизм Пастернака с его эстетической категорией «силы» и с «глагольным стилем». См. с. 156–157 и др.

4. И в поэме, и в стихах от «Паруса» до «Выхожу один я на дорогу»: «А он, мятежный, просит бури. / Как будто в бурях есть покой» – «Я ишу свободы и покоя».

5. См.: *Гиришман М.М.* Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. М., 1981; *Турбин В.Н., Песков А.М.* Антитеза // *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981. См.

также раздел о Лермонтове в нашей работе «Русская лирика XIX—начала XX в. в свете исторической поэтики. М., 1997.

6. Характеризуя царство хаоса, Иванов пишет и о том, что в нем «белая кипень одна покрывает жаркое рушенье вод» (Там же). Этот образ отзовется у Пастернака в соответствующей, но переосмысленной картине: «Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень / Дятлов, туч и шишек, жара и хвои» («Воробьевы горы»).

7. Это первая часть будущей работы «Лик и личины России». Опубликованная в январе 1917-го — год «Сестры моей — жизни», — она тоже стала источником реминисценции для Пастернака. Ср. слова Иванова о «фосфорически светящемся Деннице» (Иванов Вяч. Прологомены о Демонах. Лик и личины России. Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 245) и строки из «Памяти Демона»: «Но сверканье ввалось / В волосах, и, как фосфор, трещали».

8. См. далее: «Люцифер в человеке — начало его одинокой самостоятельности, его своевольного самоутверждения в отъединении от целого, в отчужденности от «божественного всеединства»» (с. 246—247).

9. См. также с. 60. Здесь не только прямая цитата из Лермонтова, но и фиксация давно отмеченного в его хрестоматийном стихотворении противоречия между движением первой строки («Выхожу один я на дорогу») и статикой следующих. У Белого герой связан с «я» особого рода ироническим двойничеством. «Колосс» воплощает в себе героическое начало и действие, тогда как «я» — герой «безвременья» и словесный подражатель: «Так он рвал и разбрасывал вокруг себя тучи, и уста мои слогали грозные песни» (с. 37). Далее симфония цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте.

10. Наиболее четко обозначились темы: первая — демонического разочарования, богоборческого вызова, борьбы двух начал в разных вариантах («О, Даятель немых сновидений» /Бальмонт/, «Мы устали преследовать цели», «Своеволием рока», «Что мы служим молебны», «Все земные дороги», «Догорало восстание», «Недотыкомка серая» /Ф. Сологуб/, «Великан» /А. Белый/, «Месяц» /Анненский/). Часто они сопровождаются мотивами: а) зимы и холода («На алмазном покрове снегов» /Бальмонт/, «Золотая, эфир просветится», «На горах», «Безумец» /Белый/, «Нет исхода из выюг» /Блок/, «Месяц» /Анненский/; б) гор («В золотистой дали», «На горах», «Из-за дальних вершин», «Суждено мне молчать» /Белый/; в) безумия и шутовства («Я сижу под окном», «Безумец» /Белый/, «Ты оденешь меня в серебро», «Балаганчик» /Блок/, включая, г) «детское»: «На алмазном покрове снегов» /Бальмонт/, «Огонечки вечерних свечей», «Под окном», «Помним все. Он молчал» /Белый/, «Балаганчик» /Блок/. Вторая большая тема — любовь высокая («невозможная») либо грешная и даже кошунственная: «На алмазном покрове снегов» /Бальмонт/, «К монахине» /Брюсов/, «На песке прихотливых дорог», «Я не спал, и звучало», «Я напрасно хочу не любить», «Догорела свеча», «Я печален, я грешен» /Сологуб/, «Ты была у окна», «Видно дни золотые прошли», «Нет исхода из выюг», «Я ее победил, наконец» /Блок/, «Суждено мне молчать» /Белый/.

11. Здесь, возможно, сказалось знакомство Пастернака с эстетикой Г. Когена, который считал «основоположением» (Grundlegung) эстетической идеи — «самость чистого чувства» (das Selbst des reinen Gefühls) (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. Bd. I. S. 86). Для Когена чувство есть отношение сознания к самому себе: «Внутреннее поведение сознания в себе самом, пребывание в себе, удержание себя на собственной деятельности, покой и успокоение в этой деятельности, самодовление в этом собственном поведении, без выхода из себя и без стремления за пределы себя, чтобы достигнуть того или иного предмета как содержания вне собственной сферы в себе покоящейся деятельности, будь то для познания или для воли, — эта автаркия только и может одна привести к самостоятельности эстетического сознания, к открытию и доказательности его новизны и своеобразия» (Там же. С. 97. Перевод А.Ф. Лосева). См. о понимании «чувства» у Когена: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 178—180.

12. См. об этом понятии: Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. S. 125—133; Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. С. 179—180.

13. Замечательно, что труд Кассирера (1932) создается почти одновременно с «Охранной грамотой» (1929—1931), а его автор, как и Пастернак, «вместо того, чтобы фиксировать и описывать только итоги и результаты, стремится обнаружить формообразующие силы (gestaltende Kräfte), изнутри определившие эти итоги и результаты» (С. 8). На эту особенность поэта сделал упор И.И. Иоффе, в своей «Синтетической истории искусств» отнесший Пастернака к экспрессионизму.

14. «Подвижность (восприимчивость к движению), сопротивление (непроницаемость и инерция)» (*Лейбниц Г.В.* Указ. соч. С. 170).

15. С точки зрения нашей темы любопытно: Лейбниц считал, что «действие, жизнь, чувство, мысль суть аффекты или отличия (différences) первого (активной силы. — С.Б.), но отнюдь не модификации второго (Там же).

16. Сущность, по Лосеву, включает в себя: 1) апофазис; 2) эйдос 3) с эйдетическим или сущностным меоном; 4) логос; 5) софию или телесный момент; 6) энергию или символ; 7) материально-мео-нальный момент инобытия как принцип второго оформления сущности, т. е. оформления вне себя, в инобытии (*Лосев А.Ф.* Философия имени // Из ранних произведений. М., 1990. С. 184).

17. См. об этой традиции: *Хоружий С.* Философия аскезы. М., 1998. Об акцентировании энергийного, а не «эссенциального» начала в религиозно-философской практике исихастов — с. 39–40 и др.

18. Показательны глубокие, но неизученные в интересующем нас плане переключки А.Ф. Лосева и Б.Л. Пастернака — завершителей «софиинной» традиции в философии и в художественном творчестве.

19. Вероятность этой параллели усиливается с учетом пастернаковского высказывания (правда, более позднего): «Но Прекрасную Даму, т<о> е<сть> русскую Богородицу в почитании обрусевшего европейца или офранцузенного дворянства или российской прибалтийской столицы, впитавшей в себя блага нового франц<узского> или нем<ецкого> иск<усства>, — эту Даму и вообще этот настой рыцарства на Достоевск<их> кварталах Петербурга выдумал Блок, это его поэтич<еская> идея и концепция, она реалистически уместна, без нее действительность тех лет и мест осталась бы без выраженья. Именно на сдвиге, смешении и выходе этого образа из схематического контура (очертания) в церковную окраску, она реальна, как реальны, напр<имер>, отдельные строчки (правдивые выраженья отдельных движений, мыслимых самих по себе и частью вошедших в догматы и мифы)» (*Пастернак Б.* К характеристике Блока // Об искусстве. С. 289). Выделенное курсивом «она реальна» — говорит не просто о художественной убедительности, но и о «софиинности» героини.

20. После Потебни о творительном сравнения накопилась обширная, правда, преимущественно лингвистическая литература, не дающая прямых выходов к литературоведческим проблемам. Из последних работ см.: *Рахилина Е.Е.* Семантика русского творительного: фрагмент // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. Применительно к Пастернаку о творительном падеже см.: *Фатеева Н.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 43–45, 47. Однако вместо того, чтобы идти от исторической семантики самого творительного превращения, автор втискивает его в рамки традиционных тропов и определяет как «отражение всеобщего принципа метонимической метафоры» (С. 43).

21. О подобных конструкциях современный автор пишет, что в них «можно говорить о превращении или перевоплощении субъекта в объект <...>. Само действие в этом случае существует реально» (*Кузьмина Н.А.* «Пробиваясь могучим потоком» (творительный превращения в поэтической речи) // Русская речь. 1977. № 2. С. 32. Точнее было бы говорить о «революции объекта в субъект».

22. Ср. финал «Конец»: «Лучше вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов» — со строками монолога Гамлета в переводе Пастернака: «Конец волнениям? Умереть. Забыться. / И все. И знать, что этот сон — предел / Сердечных мук и тысячи лишений, / Присущих телу. Это ли не цель / Желанная. Скончаться. Сном забыться. / Уснуть. И видеть сны. Вот и ответ. / Какие сны в том смертном сне приснятся, / Когда покров земного чувства снят».

23. По З.Г. Минц, Блок снял оппозицию и установил тождество Демон-Христос: Функция реминисценций в поэтике Блока // Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973. С. 407.

24. *Пастернак Б.* Об искусстве. С. 179. Интересно, что вопрос о Гамлете и христианстве поднял еще в статье 1905 года (опубликованной лишь в 1989 г.) П.А. Флоренский, понимавший героя как язычника, осознавшего «гнилость религиозного сознания язычества» и сделавшего первые шаги к «новому религиозному сознанию» (*Флоренский П.А.* Гамлет // Сочинения: В 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 271, 274. Применительно к Пастернаку о связи Гамлета и Христа см.: *Фатеева Н.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 100–101, 104.

## НЕ ВРЕМЯ ЛЬ ПТИЦАМ ПЕТЬ

Мы еще не совсем понимаем, какое место занимает первый цикл в художественном целом книги Пастернака. Высказана мысль, что в построении «Сестры моей — жизни» «просматривается музыкальная форма» по образцу Третьей симфонии (Божественной поэмы) Скрябина. Согласно этой гипотезе, интересующий нас цикл выполняет роль *первой части* трехчастного сонатного аллегро: в нем *обозначаются и называются основные темы будущей книги*. Здесь «начинается омывающий новый мир дождь, рождается тема гармонии миров (человека и бытия, поэзии и быта, быта и бытия), которая вырастает в тему гармонии мироздания» (312, с. 86, 87)<sup>1</sup>. Но каковы эти темы и насколько всеохватывающа «гармония» в «Не время ль птицам петь»?

Значимость ее никакому сомнению не подлежит. Если «Сестра моя — жизнь» воспринимается как самая гармоническая, светлая и дифирамбическая книга поэта, то этот облик придает ей, несомненно, прежде всего открывающий ее цикл. В последнее время обнаружили и его переклички с Песнью песней — в самом заглавии и в центральных мотивах и образах<sup>2</sup>. Но за выявленными тематическими отсылками к Песни песен мерцает то, что еще предстоит осознать: связь Пастернака с архаической жанровой основой библейской книги — любовной лирикой, еще не порвавшей с ритуалом. Речь, естественно, должна идти не о «подражании», а об органическом, а потому во многом бессознательном наследовании не только жанровой, но и образно-стилевой традиции. Переводчик и исследователь, приведя фрагмент из Песни песней, —

Влез бы я на пальмы ствол,  
ухватился бы за ветви ее, —  
вместо гроздьев винограда твои сосцы,  
как от яблоч запах от ноздрей твоих  
(VII, 9. Пер. С.С. Аверинцева) —

заметил: «В этом мире стан красавицы не просто “подобен” пальме, но одновременно есть действительно ствол пальмы, по которому можно лезть вверх, а сосцы ее груди неразлично перепутались с виноградными гроздьями. Слова древнего поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность» (1, с. 290). В «Сестре моей — жизни» второе рождение переживает именно этот — древнейший *гротескный* тип образности.

Но мы не легко опознаем связь поэта с данной традицией, так же как можем не увидеть в приведенных строках именно гротеска, ибо привыкли к его в значительной мере вырожденным и дисгармоничным — новоевропейским и модернистским формам. Пастернак же, почти не имея предшественников на русской почве, трагический и «ночной» гротеск своих предшественников и старших современников (от романтиков до футуристов) преобразил в дифирамбический, «дневной» и (что уже совсем удивительно) часто — гармонический<sup>3</sup>. Явственнее всего это видно в нашем цикле.

Он сложился не сразу. В автографе 1919 года он не имел заглавия и состоял из двенадцати стихотворений, расположенных в следующем порядке:

Про эти стихи  
Памяти Демона  
Тоска  
Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе



Плачущий сад  
Зеркало  
Девочка  
Ты в ветре, веткой пробуящем  
Дождь  
Поцелуй (Душистой веткою машучи)  
Сложь весла  
Творчество (Определение творчества).

В 1920 году Пастернак придал циклу его современный вид. Во-первых, озаглавил его. Во-вторых, поменял местами «Про эти стихи» и «Памяти Демона»: первое сделал началом цикла, а второе вывел за пределы циклов вообще. В-третьих, перенес последнее стихотворение («Творчество») в «Заняты философия», а два предшествующих («Поцелуй» и «Сложь весла») — в «Развлеченья любимой». Таким образом, правка коснулась начала и конца — состав и порядок расположения текстов центральной части остался неизменным.

Попробуем сначала понять целое и художественную логику расположения стихотворений в первом варианте цикла.

Обращает на себя внимание композиционное кольцо, образуемое первым и последним метастихотворениями («Про эти стихи» и «Творчество»). Оно свидетельствует о первостепенной важности формы автометаописания для «Не время ль птицам петь». Вслед за таким началом шло «Памяти Демона», которое хотя и лишено внешних черт классического метатекста, но играет, как мы помним, особую моделирующую роль: сама книга оказывается воплощением и переосмыслением той «лавины», которая здесь предсказывается. Третьим в интересующей нас редакции стоит еще одно метастихотворение — «Тоска» («Для этой книги на эпитафию / Пустыни сипли»). Заданный таким образом метаплан так или иначе проявляется в каждом последующем стихотворении, но в большинстве случаев — кроме «Дождя» (с его метатекстуальным подзаголовком «Надпись на “Книге степи”») и «Творчества» — уходит с авансцены в недра образа, не заглушая «голоса жизни», но обогащая и углубляя его.

Выведа за скобки разделов «Творчество» и два предшествующих ему стихотворения, Пастернак не разрушил авторефлексивного композиционного кольца, но сделал его не столь заметным и более текучим: теперь «Про эти стихи», перекликаются с новым финалом — метастихотворением «Дождь», а «Не время ль птицам петь» открывается навстречу следующему циклу — внешне благодаря подзаголовку того же «Дождя»: «Надпись на “Книге степи”».

Два других изменения в составе цикла выглядят параллельными и дополнительными: перенос «Памяти Демона» и перемещение «Поцелуй» и «Сложь весла» в другой раздел привели к тому, что оставшиеся стихотворения «Не время ль птицам петь» сконцентрировались на начальной стадии любви и на «райском» состоянии («сырой прелести») мира. Не только прямые («Памяти Демона»), но и косвенные демонические «векания» («страсть») оказываются иномирны «утру любви», запечатленному в начале новой Песни песней, а потому подвергаются феноменологической редукции. Это следует подчеркнуть со всей определенностью. Однако исходное состояние и теперь — а возможно именно теперь — обнаруживает себя как *открытое и чреватое иным*.

«Райское» в нашем цикле — очевидно, в том числе благодаря отсылкам к Песни песней. В этой части книги мир радостен и гармоничен, герои внутренне нераздель-

ны, а лирическое «я» — само ожидание и воплощение любви, в которой еще нет ни мучительной рефлексии, ни внутренней трещины. Перед нами первый (и один из немногих в книге) цикл, в котором господствуют настоящее и будущее время и почти нет прошедшего, а потому и повествовательного плана, предполагающего аналитический и отстраненный взгляд субъекта речи на события. Соответственно, отсутствующая наррация почти целиком замещена планом дискурса, или «речевым режимом» высказывания, время которого совпадает со временем события<sup>4</sup>. Таков один предел цикла. Он кажется если не единственным, то определяющим, и это в какой-то мере так, хотя, закрыв глаза на другой предел, мы бы бесспорно упростили художественную ситуацию.

Дело в том, что гармоническое и «райское» состояние в «Не время ль птицам петь» снаружи и изнутри соотносено с демоническим началом. Извне рефлексии последнего идут от «Памяти Демона», «лавина» которого становится «бураном» в «Про эти стихи». Изнутри оно более всего ощутимо во втором начале цикла, метатекстуальной «Тоске». Стихотворение не просто резко выпадает из как будто бы доминирующего в «Не время ль птицам петь» эмоционально-волевого тона, но и претендует на особый статус в книге, уравнивающий ее в правах с дифирамбическим (и тоже метатекстуальным) «Дождем». Ср.:

Для этой книги на эпитаф  
Пустыни сипли. (Тоска)

Тоги, теки эпитафом  
К такой, как ты, любви! (Дождь)

Если же учесть предполагавшийся эпитаф к самой «Тоске» («...И поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни». — Быт. 3, 24), то мотив потерянного рая станет еще более очевидным.

Вдобавок уже в первом любовном стихотворении новой Песни песней — «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе» — герои *разлучены*. И хотя здесь все дышит ожиданием свидания, это и начало череды разлук, на которых держится событийный ряд любовного романа (первоначально указания на разъезды героев подчеркивались дополнительно тремя прозаическими вставками). И после отказа от них сюжет многократно прошивается тем же инвариантным мотивом и образами «пути», в том числе железнодорожного, особенно в «Балашове» и «Образце» («Книга степи»), «Мучкапе» («Попытка душу разлучить»), цикле «Возвращение». Вдобавок описание первой из поездок «я» в «Не время ль птицам петь», содержит в себе поэтически «дерзкий» и с точки зрения оппонентов героя («старших») едва ли не демонический образ:

Что в мае, когда поездов расписание  
Камышинской веткой читаешь в купе,  
Оно грандиозней святого писанья  
И черных от пыли и бурь канапе.

Наряду с менее заметными и требующими специального анализа деталями из «Плачущего сада», «Зеркала» и «Девочки», все это накапливает «демонический» потенциал цикла и делает его не просто «открытым», но и модальным — *отношением*

божественного («райского») и демонического. Еще очень неявный здесь принцип поэтической модальности станет в следующей «Книге степи» очевидной и будет художественно задан в эпиграфе из Верлена.

---

1. Намек на параллель «Сестры моей — жизни» с «Божественной поэмой» можно усмотреть и в названии статьи М. Цветаевой, посвященной поэту: «Световой ливень». Ср. высказывание Л. Сабанеева о Третьей симфонии: «Скрябин здесь впервые нашел “свет” в музыке. Эти лучезарные, светносные нонаккорды прямо ослепляют; их никогда раньше не было в музыке». Цитируется по: *Вольфинг. Модернизм и музыка*. М., Мусaget, 1912. С. 280.

2. Песнь песней цитируется по изданию: Песнь песней Соломона. Пер. А. Эфроса. Изд. 2-е. СПб., 1910. Подробнее о тематических переключках текстов см.: *Жолковский А.К.* Книга книг Б. Пастернака. К 50-летию «Сестры моей — жизни». С. 200–202.

3. Отдаленной параллелью стихам Пастернака (но только в этом плане) может быть музыка раннего И. Стравинского, применительно к которой исследователь говорит о «сочном здоровом гротеске, стоящем вне Гоголя и Достоевского» (*Глебов Игорь*. Книга о Стравинском. Л., 1929. С. 8). Из литературных параллелей напрашивается В. Нарбут, хотя его гротеск трудно назвать не только «дневным», но и «здоровым».

4. О понятиях «нарративный» и «речевой режим» см. из последних работ: *Падучева Е.В.* Режим интерпретации как прием (стихотворение Б. Пастернака «Марбург») // Изв. РАН. Сер. лит-ры и яз., 2005. Т. 64. № 2.

## 2. ПРО ЭТИ СТИХИ

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам.  
Зимой открою потолку  
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак  
С поклоном рамам и зиме,  
К карнизам прынет чехарда  
Чудацеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет месть,  
Концы, начала заметет.  
Внезапно вспомню: солнце есть;  
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,  
И разгулявшийся денек  
Откроет много из того,  
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,  
Сквозь фортку крикну детворе:  
Какое, милые, у нас  
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,  
К дыре, засыпанной крупой,  
Пока я с Байроном курил,  
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в сейхгауз и в арсенал,  
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.

Если «Памяти Демона» – предисловие к «Сестре моей – жизни» и «легенда», положенная в ее основание, то и наше стихотворение занимает в книге свое уникальное место. В автографе 1919 года именно оно открывало книгу, а «Памяти Демона» следовало за ним. Поменяв их местами и вынеся «Памяти Демона» за скобки разделов, поэт отвел интересующему нас стихотворению роль *второго «вступления»* в «Сестру мою – жизнь», или *метатекстуального предисловья* к ней.

## 1

Мы назвали исходное и определяющее свойство создания Пастернака: начать понимать его – значит осознать, что перед нами *не просто «стихи», а стихи «про эти стихи»*: и про стихотворение, которое мы сейчас читаем, и про всю «Сестру мою – жизнь».

В металирической форме таятся многие возможности<sup>1</sup>, прежде всего интенция *двойной рефлексии*: обращенность произведения и на «жизнь», и на самое себя, движение «поэтической материи» не только вовне, но и в собственное «внутреннее пространство». Благодаря этому рождается *эстетическое напряжение между жизнью и искусством, художественной и внехудожественной реальностью*. По формулировке Ю.М. Лотмана, несколько утрирующей ситуацию, «в таких случаях как бы удваиваются имманентно присущие самому по себе тексту особенности: текст притворяется самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, вещь среди других вещей реального мира, но он постоянно напоминает, что он чье-то создание и что-то значит. Подчеркивается, таким образом, одновременно и условность условного, и его безусловная подлинность» (160, с. 15–16).

В свете обозначенной проблемы особый интерес представляют потаенные отсылки Пастернака к классическому образцу метатекста – роману «Евгений Онегин». Так строка

*Чудачеств, бедствий и замет –*

концентрирует в себе сразу два места из романа в стихах:

Ума холодных наблюдений  
И сердца *горестных замет*  
(Посвящение)

и

*Чудак* печальный и опасный,  
Созданье *ада* иль *небес*,  
Сей *ангел*, сей надменный *бес*...

(7, XXIV)

Благодаря этому лирическое «я» Пастернака сближается и с «образом автора», и с героем («Демоном моим») Пушкина. Переключка заставляет нас вспомнить и «демонические» мотивы предыдущего стихотворения; она же тайно начинает лермонтовскую (а также байроновскую и «эдгаровскую») тему финала:

Пока я с Байроном курил,  
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в цейнгауз и в арсенал,  
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.

Можно увидеть большее — переключку между нашим стихотворением и строфами из 8 главы романа, изображающими влюбленность Онегина, его выезд из дому и поворот от зимы к весне в природе. Оба эпизода строятся на контрасте между закрытым пространством дома — и последующим движением в большой мир: в Жизнь у Пушкина и в «сад, в степь, в жизнь» — во всей книге Пастернака. Ср.:

Дни мчались; в воздухе нагретом  
Уж разрешалась зима;  
И он не сделался поэтом,  
Не умер, не сошел с ума.  
Весна живет его: впервые  
Свои покои запертые.  
Где зимовал он как сурок,  
Двойные окна, камелек  
Он ясным утром оставляет...  
(8, XXXIX)

Буран не месяц будет мечь  
Концы, начала заметет.  
Внезапно вспомню: солнце есть;  
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,  
И разгулявшийся денек  
Откроет много из того,  
Что мне и милой невдомек.

Но дело не ограничивается и этим: определенно, хотя и сложно, корреспондируют также и финалы «Онегина» и нашего стихотворения:

Блажен, кто *праздник Жизни* рано  
Оставил, *не допив до дна*  
Бокала полного *вина*,  
Кто не дочел Ее романа...

Пока я пил с Эдгаром По?  
Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в цейнгауз и в арсенал,  
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.

Можно уверенно говорить о переключке пастернаковской «жизни», которая выделена уже тем, что она — «сестра моя», и незавершенной пушкинской «Жизни» (с заглавной буквы). У обоих поэтов «жизнь» прямо соположена с искусством, и своеобразии соотношения создается именно метатекстуальной формой.

Относительно Пушкина это уже было замечено. «В ступенчатом построении завершающей строфы “Евгения Онегина” совмещаются все планы бытия: жизнь и смерть совмещаются с романом и его окончанием, со снятием художественной иллюзии. Демонстрируя в конце романа этот конец, показывая границу своего произведения, автор выходит из своего романа не в “лабораторию”, но в сферу романа Жизни, в сферу онтологическую» (36, с. 103). «Жизнь», таким образом, “введена в роман Пушкина как образ охватывающего его бытия, на фоне которого он является только отрывком, фрагментом “Ее романа”, — поэтому он и кончается “вдруг”. Но в то же время этот сейчас кончающийся роман “Евгений Онегин” как *целое* соотносится с *целым* романа Жизни, и характер “конца” романа Пушкина воспроизводит незавершенность и бесконечность этого большого целого» (36, с. 104). Почти одновременно об этом же писал Ю.М. Лотман, подчеркивая у Пушкина «не только приписывание литературе свойств жизни», а момент «равновесия» между ними: «Приложив столько усилий к тому, чтобы финал “Онегина” не напоминал традиционных описаний “при конце последней части”, Пушкин вдруг приравнивает Жизнь (с заглавной буквы!) роману и оканчивает историю своего героя образом оборванного чтения <...>. Поэт, который на протяжении всего произведения выступал перед нами в противоречивой роли автора и творца, созданием которого, однако, оказывается не литературное произведение, а нечто прямо ему противоположное — кусок живой Жизни, вдруг предстает перед нами как читатель <...>. Но здесь текстом оказывается Жизнь» (162, с. 461–462).

В программном металирическом стихотворении, открывающем «Сестру мою — жизнь», соотношение *жизни и стихов* «про эти стихи» не менее загадочно и, несомненно, ведет нас к пушкинскому опыту, а то, что книга Пастернака многими чертами близка к роману в стихах, делает намеченные параллели еще более значимыми<sup>2</sup>. Сродство поэтов и отличие пастернаковского метатекста от пушкинского рельефно проявляется в одной образно-композиционной детали.

Е. Фарино заметил связь начала «Про эти стихи» с загадкой: ведь «неизвестно, что именно “истолку / С стеклом и солнцем пополам”. Синтаксис реконструировать это “нечто” не позволяет» (298, с. 559). Классической загадке (по принципу которой, согласно исследователю, строится авангардный текст) свойственно, что «отсутствующий отправной компонент в ином своем варианте эксплицирован в финале». Так и у Пастернака: опущенному «нечто» отвечает появившаяся в последней строфе «жизнь» («Я жизнь, как Лермонтова дрожь, / Как губы в вермут окунал»). Таким образом, не названный вначале и «искомый элемент — жизнь, но в ее бытовом варианте; смесь же — трансформирует ее в стиховую ипостась» (298, с. 560). Это изящное (хотя и основанное на ряде недоказанных допущений) построение содержит в себе частичную истину, но должно быть откорректировано.

Само по себе «соответствие» (бодлеровское *correspondans*) опущенного члена параллели с «жизнью» несомненно, но они именно составляющие психологического параллелизма, а не просто взаимозаменяемые компоненты. Намеченный поэтом образный ряд:

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам

нельзя понять просто как соположение «жизни», «стекла» и «солнца», ибо «жизнь» не гетерогенна двум следующим образам, а у Пастернака такого рода трехчленные цепочки обычно содержат данные в одной плоскости, но *разные* начала, именно — *природу, человека, искусство*, по образцу раннего стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать»:

Перенестись туда, где *ливень*  
Еще шумней *чернил* и *слез* (курсив наш. — С.Б.).

В нашем стихотворении явны природный («солнце», ср. «ливень») и «человеческий» («стекло») члены параллелизма и совсем не назван творческий компонент, хотя само изображенное действие («истолку» и далее) есть *акт творчества, выходящий за привычные рамки создания стихотворения*, о чем мы еще скажем. Но опущенный образ (соответствующий «чернилам» и «стихам» «Февраля...») восстанавливается — как это характерно для поэтики Пастернака — из *заглавия* стихотворения<sup>3</sup>. Если это верно, то перечисленные и сочинительно присоединенные друг к другу образы первых строк будут выглядеть не как

*жизнь, стекло, солнце,*  
а как  
*стихи, стекло, солнце.*

Именно стихи «истолку / С стеклом и солнцем пополам» для того, чтобы родились метастихи или стихи «про эти стихи».

Такой образный ряд очевиднее, чем реконструированный Е. Фарино, и больше отвечает законам поэтики Пастернака. Но и он лишь *вероятностный*, ибо первый член в интересующем нас кумулятивном ряду опущен с творческим умыслом и уже потому не поддается однозначному «раскодированию». Следует думать, что как раз увиденное в область молчания *соответствие* между «жизнью» и «стихами» и составляет суть искомого исходного образа. Это не противоречит конечному выводу Е. Фарино: «Мало существенна конкретная идентификация отсутствующего компонента отправной “смеси” пастернаковского “Про эти стихи”. Существенно там только то, что этот компонент является вариантом “жизни”» (298, с. 561). Точнее — не просто «вариантом», а «*соответствием*», подразумеваемой «*параллелью*», в нашем случае даже больше — *синкретически нерасчленимым с «жизнью» началом*.

Обратим внимание и на средний член ряда. «Стекло» — это то, что ранний Пастернак называл «дорогим, может быть, *самым* дорогим неодушевленным миром; пестрой раскрашенной нуждой предметов, безжизненной жизнью» (209, с. 113). Перед нами «человеческий», но не внутренний (ср. «слезы» в «Феврале...»), а внешний человеческий мир («тело» культуры), самый открытый и беззащитный, а потому самый дорогой. Он — продукт того, что В.С. Соловьев называл «техническим художе-

ством» и считал исторически «одним слитным целым» с «изысканным искусством» и «мистикой» в лоне теургии (281, с. 156). Кроме приведенного нами свидетельства раннего Пастернака, о близком соловьевскому пониманию им места «технических художеств» говорит наблюдение Е. Фарино. Отмечая «обилие у Пастернака лексики, связанной как с хозяйственным бытом, так и с прикладными искусствами», ученый предполагает, что «на шкале “искусств” пастернаковской лирики прикладные занимают, по всей вероятности, место пред-изобразительных и пред-словесных, но уже противостоящих хаосу и косному бытию (это, так сказать, “есмы” пастернаковского материального мира)» (300, с. 200).

С учетом сказанного, структура заданного поэтом образного ряда становится яснее. Он включает в себя: неназванные «стихи», синкретически неотделимые от «жизни»; создания технического искусства («стекло»); природу («солнце»). Они представлены как гетерогенные друг другу, но семантически эквивалентные и на равных правах входящие в то целое, каким являются метастихотворение, или стихи «про эти стихи». Перед нами не просто творчество, но творчество творчества, исторически и типологически связанное соловьевско-символистской мифологемой теургии. И тут намечается отличие пастернаковского метатекста от пушкинского.

Поэту-классику метатекстуальность служила для «отталкивания от любых форм литературности» (162, с. 434), для создания эффекта «неструктурности» и «внеискусственности» – «не ценой отказа от художественной структуры или резкого ее упрощения, а путем предельного усложнения организации текста» (162, с. 435). В то же время Пушкин именно «помечает границу между поэтической и внехудожественной реальностью». Так, метатекстуальный финал «Осени» «знаменует собой то последнее усилие творческой мысли, когда она готова перешагнуть черту, разделяющую эти реальности, и устремиться в необозримость самого бытия» (88, с. 165). Тем не менее, «поэт не переходит эту черту, оставаясь “на стыке” поэтического и внепоэтического миров» (88, с. 156).

Поэзия XX века идет дальше, о чем свидетельствует второе метатекстуальное стихотворение, отразившееся в «Про эти стихи», – «Тишина цветет» (1906) А. Блока:

Здесь тишина цветет и движет  
Тяжелым кораблем души,  
И ветер, пес послушный, лижет  
Чуть пригнутые камыши.

Здесь в заводь праздную желанье  
Свои приводит корабли.  
И сладко тихое незнанье  
О дальних ропотах земли.

Здесь легким образам и думам  
Я отдаю стихи мои,  
И томным их встречают шумом  
Реки согласные струи.

И, томно опустив ресницы,  
Вы, девушки, в стихах прочли,  
Как от страницы до страницы



В даль потянули журавли.

И каждый звук был вам намеком  
И несказанным — каждый стих.  
И вы любили на широком  
Просторе легких рифм моих.

И каждая навек узнала  
И не забудет никогда,  
Как обнимала, целовала,  
Как пела тихая вода.

Первоначально «Тишина цветет» называлась «Надпись на книге стихов» («Нечаянная радость»). Не создавая прямых текстуальных переключек со стихотворением Блока, Пастернак, тем не менее, последовательней реализует заявленную старшим поэтом художественную идею и превращает «Про эти стихи» действительно в своеобразную «надпись», открывающую и моделирующую «Сестру мою — жизнь» (тогда как у Блока метастихотворение осталось лишь одним из многих в книге). Мало того, в конце цикла «Не время ль птицам петь» Пастернак делает тайную отсылку к Блоку явной: он создает композиционное кольцо, обрамляя цикл стихотворениями «Про эти стихи» и «Дождь» и снабжая последнее «блоковским» подзаголовком «Надпись на “Книге степи”».

Блоковский метатекст продолжает игру художественной и внехудожественной реальностями, начатую Пушкиным. Но вот что интересно: у Пушкина роман в стихах — часть (хотя и автономная) «романа Жизни». У Блока же первое слово стихотворения — «здесь» — означает сразу и некое природное («жизненное») пространство, на лоне которого разворачивается действие, и пространство души, и пространство внутрстиховое (текста «Тишина цветет» и книги «Нечаянная радость»). Соответственно, *«тишина»* — это *состояние и природы, и души, и субстанция самого текста, и некий первообраз («Душа мира»), объемлющий все указанные планы.* Так, «если метастихотворение Пушкина отличается автономно-художественной установкой, а его пределом является граница художественного и внехудожественного миров, то метастихотворение Блока имеет жизнестроительно-теургическую интенцию, смещающую эти границы, переступающую их и представляющую художественную и внехудожественную реальности как разные проявления объемлющего их единого» (46, с. 49).

Это единое — софийно, а метатекст становится у символистов одним из способов онтологизации художественного мира и превращения произведения искусства в сверхэстетическую, теургическую реальность. Пастернак наследует в этой художественной форме ее установку на онтологизацию образа и хочет благодаря ей разглядеть чистый феномен искусства в самый момент его рождения. Позже он утверждал: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» (220, с. 71)<sup>4</sup>. Есть основание предполагать, что помимо символистского, поэт воспринял и феноменологическое веяние — понимание интенциональности не как «отражения предварительной истины», но как «осуществления истины», ибо, «согласно феноменологической критике, никакая объясняющая гипотеза не может заменить самого акта искусства, которым оно возвращается к незавершенному миру, пытаясь увидеть его в целостности и осмыслить» (328, с. 213). Но и

сам интенциональный акт Пастернака отличается от блоковского (и шире – символистского), что определяет структуру словесного образа у поэта.

## 2

Еще раз присмотримся к началу метастихотворения:

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам.  
Зимой открою потолок  
И дам читать сырым углам.

В нем устанавливается особого рода двусторонняя связь между вещами, природой и стихами благодаря тому, что *стихи* поставлены в один перечислительный ряд со *стеклом* и *солнцем*. Пастернак использовал очень архаическую «восприимательную модель» кумуляции, заставив нас пробудить в своей генетической памяти воспоминание не о внешнем сходстве, а о символической эквивалентности соположенных «далековатых» феноменов. И они, поставленные рядом, действительно семантически «заражают» друг друга. Прежде всего возникает объединяющий их мотив «света» («солнце») и «отражения» («стекло» и стихи). Но приращения смысла происходят и в каждом из образов. Так, в слове «стекло» индуцируется ядро значения солнце (яркое, горячее и т. д.) и обратно, в значении «солнце» индуцируются сема хрупкость, прозрачность. Акцентируется общая сема блеск» (141, с. 213). Добавим, что и с произнесенным словом «стихи» происходит то же самое: оно, как мы уже заметили, в контексте целого составляет неназванную прямо параллель к «жизни», а в первой строфе паронимически перекликается со «стеклом» (по признаку «отражения», «восприимчивости») и через него и с «солнцем»; в нем оживает солнечное тепло (потому его и дают читать «сырым углам»).

Далее, здесь не просто снята граница между природным явлением (солнце), человеческим предметом (стекло) и явлением искусства (стихи), а сами они приведены в синкретическое состояние «смешения»<sup>5</sup>. Но и во «втором рождении», уже в форме метастихотворения – «названные образы остаются *действующими лицами, субъектами*, а не объектами изображения. Стихи, например, сами производят изменения в природе в качестве вполне реального и самостоятельного феномена, участвующего в мировой жизни:

Задекламирует чердак  
С поклоном рамам и зиме,  
К карнизам прянет чехарда  
Чудацеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет мечь,  
Концы, начала заметет.  
Внезапно вспомню: солнце есть;  
Увижу: свет давно не тот.

Было бы неверно понимать это место в духе причинно-следственного детерминизма: якобы, буран начался потому, что поэт написал стихи о душевных смутах или о демоне. Связь между бураном и стихами действительно есть, но она не причинно-следственная, а более сложная – бытийно-вероятностная. В своей прозе Пастернак раск-

рыл одну из тайн этого типа связи. Рассказывая в «Охранной грамоте» о марбургском обер-кельнере и о встреченном в Венеции человеке, к которому герой обратился по наитию, связавшему для него этих совершенно разных людей, автор замечает: «Тут нет ничего удивительного. Наши невиннейшие “здравствуйте” и “прощайте” не имели бы никакого смысла, если бы время не было пронизано единством жизненных событий» (220, с. 87).

В нашем примере «единством жизненных событий» охвачены природа, состояние души и стихи, и основано такое единство не на причинно-следственных отношениях, но и не на случайности в ее классическом понимании, а на неклассическом, провиденциально-вероятностном взгляде на жизнь. Все вековечное у Пастернака, как мы уже отмечали, «жизненно не тогда, когда оно обязательно (причинно обусловлено. — С.Б.), а тогда, когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям (соответствиям, бодлеровско-символистским “correspondances”. — С.Б.), которыми на него озираются исходящие века». Такое единство есть выражение не логических, а бытийно-субъектных, точнее — бытийно-интерсубъектных отношений, в состав которых входит и демоническое начало, отношений личностной оглядки, уподобления, восприимчивости, диалогического окликанья, «перекрестных действий бытового гипноза» (220, с. 87). Вырастающее из этого целое не отрицает, а предполагает полную самостоятельность и самоценность самих событий и возможность их несинхронного движения. Мало того, поэзия, по Пастернаку, и рождается «из перебоев этих рядов, из разности их хода» (220, с. 46).

В нашем стихотворении наступает момент, когда синхронность жизненных событий (но не их полифоническое единство) нарушается: стихи и буран, сначала совпадавшие по времени, далее движутся с разной быстротой («любовь», как и в «Охранной грамоте», «опережает», но на этот раз не «солнце» (220, с. 47), а «буран»). И когда события провиденциально вероятно совпадают второй раз, когда «я» вспоминает о солнце и день действительно разгуливается, то это уже совсем не тот день. За то время, «Пока я с Байроном курил, / Пока я пил с Эдгаром По», прошли неизвестные тысячелетия и свет стал «давно не тот». Очевидно, что здесь речь идет об эйнштейновской относительности времени — о разной скорости его течения в разных системах, и в этом Пастернак перекликается с Ал. Блоком, сделавшим такую структуру времени основой сюжета ряда своих произведений («Ночная фиалка», «Соловьиный сад», «Моей матери» и др.). При этом Пастернак доводит до предела начатую уже Блоком онтологизацию образа: стихи не просто отражают у него свой предмет, но сами становятся миром со своей системой отсчета времени, и не миром-объектом, а миром-субъектом.

Тем самым между лирическим «я» и метастихотворением рождаются не субъект-объектные, а субъект-субъектные отношения, заложенные в самой форме «стихотворения стихотворения», но обычно заслоняемые при структуралистской трактовке его. Становится очевидно, что «метаязык не просто код, — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует. Позиция экспериментирующего и наблюдающего в квантовой теории. Наличие этой активной позиции меняет всю ситуацию и, следовательно, результаты эксперимента» (22, с. 395)<sup>6</sup>.

Для исторической поэтики важно, что, осознавая в большом времени такую авторскую интенцию (на языке самого поэта — «единство жизненных событий», или «откровение объективности»), Пастернак видел оригинальность своего (и цветаевского) решения вековечной задачи искусства именно в превращении образа из объекта в субъект изображения, и истоки этого явления усматривал у Пушкина: «Когда

Пушкин сказал <...>: “а знаете, моя Татьяна собирается замуж”, то в его времена это было, вероятно, новым, свежим выражением этого чувства» (225, с. 314). У Пушкина в данном случае субъектом становится героиня. В нынешнее же время, по Пастернаку, «парадоксальность объективности» «перевернулась на другой бок»; «для выражения того чувства, о котором я говорю, Пушкин должен был бы сказать не о Татьяне, а о поэме: знаете, я читал Онегина, как читал когда-то Байрона. Я не представляю себе, кто ее написал. Как поэт он выше меня» (225, с. 315).

Итак, по Пастернаку, теперь (у него и у Цветаевой) субъектом становится не просто герой, а само произведение («про эти стихи»), «самоуправствующее в жизни, как его парадоксальная Татьяна, — но тут нельзя останавливаться и надо прибавить: и ты вечно со всем этим, там, среди этого всего, в этом Пражском притоне или на мосту, с которого бросаются матери с незаконнорожденными, и в их именно час. И этим именно ты больше себя: что ты там, в произведении, а не в авторстве. Потому что твоим гошением в произведении эмпирика поставлена на голову. Дни идут и не уходят и не сменяются» (225, с. 315).

### 3

Превращение образа (не просто героя, а самого «произведения») в субъект и создание интересующего «я» обуславливает отличие поэтики Пастернака от классического образного канона. За границы последнего мировая поэзия начала выходить уже на рубеже XIX–XX веков, но он еще долго сохранял значение эстетической меры и образца, а в некоторых областях искусства сохранил его до сего дня. Прежде всего, речь идет о субъектной и образной автономии и четких границах жизни и искусства, а внутри самого произведения — автора и героев.

У Пушкина благодаря его метатексту жизнь и искусство уже представляли как различные и автономные, но в своей глубине нераздельные начала; так же и герой (Онегин, Ленский, который «праздник Жизни рано / оставил») был «другим» по отношению к субъекту речи, но возможной ипостасью его<sup>7</sup>. У Пастернака «жизнь» и «другой» и резко разделены (ср. время в доме и «на дворе»), и более нерасчленимы с «я» («Я жизнь, как Лермонтова дрожь, / Как губы в вермут окунал»), а пушкинскому образу недопитого бокала и жесту отстранения соответствует в «Про эти стихи» самоабвенное погружение *своей* жизни в «вино» единства — до последней дрожи, в которой, как мы увидим, гротескно перейдена граница между «я» и «другим».

Присмотримся к финалу метастихотворения:

Кто тропку к двери проторил,  
К дыре, засыпанной крупой,  
Пока я с Байроном курил,  
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,  
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.

Здесь называются имена Байрона и Лермонтова, хотя мы бы и без этого опознали их по ритмическим приметам стихотворения: четырехстопный ямб со сплошными мужскими клаузулами — размер «Шильонского узника» Байрона и преемственно

связанной с ним поэмы Лермонтова «Мцыри». Перед нами второе стихотворение книги, и второй раз поэт, вопреки М.Л. Гаспарову, не «перебарывает», а творчески разыгрывает преднаходимые стиховые формы, упоминая и имена их творцов. Последние входят в художественный мир изнутри еще и благодаря особым образом организованному сравнению.

В результате специального анализа серии сравнений, завершающих стихотворение Пастернака, Вяч. Вс. Иванов пришел к следующим выводам. 1. Строку «как в ад, в цейхгауз и в арсенал» можно соотнести с выражением «как к другу»: смысл тот, что в стихах Лермонтова поэт черпает источники творчества, как в арсенале. 2. Но можно считать иначе: к выражению «как к другу» относится только сравнение «как в ад»: «В Дарьял, как к другу вхож, как в ад». В этом случае демонический аспект Дарьяла был бы более отчетливым. 3. Но, возможно, нужно связывать «ад, цейхгауз и арсенал» с глаголом «окунал»: «я окунал в жизнь в цейхгауз и в арсенал, как в ад, дрожь Лермонтова, как губы в вермут» В этом случае все три синтаксические конструкции связаны с лермонтовским кругом ассоциаций» (111, с. 337–338). В итоге автор статьи утверждает: «Не кажется нужным обязательно сделать выбор из нескольких возможных ассоциаций и толкований. Они одновременно присутствуют, создавая тот особый стиль, который отличает именно эту книгу» (111, с. 338).

Однако построение Пастернака сложнее, чем это явствует даже из данного анализа. Прежде всего, перед нами *метасравнения*, обращенные не только на внеположную им «жизнь», но и на смысловое пространство литературы («Лермонтов», «Байрон», «Эдгар По»), ставшее их собственным внутренним пространством. Такое сравнение теряет свои классические признаки и обретает «неклассические». Для понимания смысла первой серии сравнений – «Пока Дарьял, как к другу, вхож, / Как в ад, в цейхгауз и в арсенал» – важно, что они, во-первых, не основаны на зрительном сходстве; во-вторых, не являются «прозаическим актом сознания, расчленившего природу», каковым подобало бы быть сравнению, по А.Н. Веселовскому. Напротив, перед нами акт синкретический, воссоздающий нераздельность мира – в том числе и в его субъектном измерении, – неразрывность его разных явлений, данных сразу и расположенных в одной смысловой плоскости: Дарьяла-друга-ада-цейхгауза-арсенала, но и природы, дружества, войны, страсти, творчества<sup>8</sup>. «Друг» и «ад» тоже начинают обмениваться смысловыми рефлексам: в «друге» (это еще и Дарьял, и Лермонтов) оживает демоническое начало, полное опасных энергий, а в слове «ад» – то, что связано с мощью подземных недр и творческих энергий, сравнимо с более поздним стихотворением, где о близких себе поэтах Пастернак говорит: «Нас мало. Нас может быть трое, / Донецких, горючих и адских». Известно, что стихийные явления природы, особенно грозы, Пастернак часто осмысливает в образах битвы («И слышно, гам ученья там, / Глухой, лиловый, отдаленный, / И жарко белым облакам / Грудиться, строясь в батальоны» – «Июльская гроза»), но они являются и символом «разряда страсти», накопленной человеческим сердцем, и творческого акта<sup>9</sup>.

Вдобавок в эту серию вторгается сравнение:

Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал, –

в котором «Лермонтов» накладывается на «друга», ассоциируется с Кавказом, Дарьялом (см. балладу Лермонтова «Тамара»: «В глубокой теснине Дарьяла, / Где роется Терек во мгле») и с Демоном (адам), но является «воином» и поэтом. Здесь еще раз

проигрываются темы, намеченные в первой серии сравнений, и одновременно окончательно проясняется, что перед нами «целое нагромождение вложенных друг в друга» и «семантически несовместимых» конструкций (141, с. 215).

Но «семантическая несовместимость» у Пастернака глубоко содержательна. Два последних сравнения, относящиеся к слову окунал (как Лермонтова дрожь, как губы в вермут), отчетливо синкретичны, что выявлено и их синтаксическим строем. Замечено, что «Лермонтова дрожь» — «синтаксически ни к чему не относится» (56, с. 109), то есть сравнение грамматически «провисает» в воздухе. Здесь — свойственная пастернаковской речи «неправильность», состоящая в том, что актуализируются и накладываются друг на друга сразу две речевых конструкции.

«Как Лермонтова дрожь» вклинивается в более или менее связную фразу, которая в прозаическом переложении звучала бы так: «Я жизнь /свою/ окунал в вермут, как окунают губы». Вдвинутое избыточное и аграмматичное сравнение заставляет читать целое не последовательно (синтагматически), а одновременно. Губы «я» оказываются рядом с «дрожью Лермонтова» (и мы вспоминаем более позднее «Имелось»: «Имелась ночь. Имелось губ / Дрожание»). Получается: «дрожь Лермонтова» «наложена» на губы «я», что опять-таки заставляет вспомнить более раннее «Встав из грохочущего ромба», в котором о субъекте-севере говорится: «Он весь во мгле и весь подобье / Стихами отягченных губ»; и дальше: «Мне страшно этого субъекта, / Но одному ему вдогад / Зачем, ненареченный некто, / Я где-то взят им напрокат»).

Таким образом, «мои губы» и «дрожь Лермонтова» — две раздельно, вроде бы бесвязно представленные части *исходно нерасчлененного и интересубъектного гротескного целого*. «Я» с Лермонтовым не просто «пил», «я» с ним был на самом деле неразделим; мои губы, которые, «я», как свою жизнь, окунал в вермут, дрожали его дрожью. Именно для передачи подобного смысла строфа построена так «неправильно», но ведь и смысл ее — «неправильный». В ней субъективность «я» оказывается *открытой «другому»* («Лермонтову») на всех уровнях — *от душевно-духовного до чисто телесного («губ»)*, что и позволяет говорить об *интерсубъектности и «софийности»* образа у Пастернака. Другое измерение такого образа — его «двутелость», или *гротескность*, как ее понимал М.М. Бахтин. Поскольку перед нами по существу первый образ такого типа в книге, а без учета его образная система Пастернака совершенно непонятна, мы вынуждены сказать несколько слов о гротеске<sup>10</sup>.

«Гротескный тип образности» М.М. Бахтин считал «древнейшим»: «мы встречаемся с ним в мифологии и архаическом искусстве всех народов» (20, с. 37). В отличие от более позднего классического искусства и классической эстетики, «то есть эстетики *готового, завершенного бытия*», «гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы». Одна из основных тенденций гротескного образа тела, по Бахтину, «сводится к тому, чтобы показать два тела в одном» (20, с. 32), создать «чреватые и двутелые гротескные образы» (20, с. 334), в которых «стираются границы между телом и миром, происходит смешение тела с внешним миром и вещами» (20, с. 336).

Наш пример, в котором такой «стирающейся» телесной границей являются «губы», весьма показателен не только в типологическом, но и в историческом плане. Древнейшим образом телесной открытости в гротескном реализме был, по М.М. Бахтину, *рот*; позже его символическим эквивалентом стали *губы*. Замена *рта губами* совершилась тогда, *когда ведущая роль перешла от космических и родовых «к индивидуально-характерологическим и экспрессивным частям тела: к голове, лицу, глазам, губам, к системе мышц, к индивидуальному положению, занимаемому телом во внешнем мире»*.

(20, с. 348). Но и в этой стадияльно более поздней образности сохранилась память о смысле и сути гротеска.

В заключение заметим: наш анализ позволил увидеть изоморфность трех глубоко архаических и одновременно самых современных особенностей субъектно-образной структуры стихотворения: *метатекстуальности* (создающей эстетическое напряжение между полюсами «жизни» и «искусства», превращающей образ в субъекта и даже в «порождающее новые образы устройство») (291, с. 7); *интерсубъектности* (задающей неосинкретизм «я» и «другого»); специфического пастернаковского *гротеска*, художественно реализующего эту двусубъектность в «двуетелом» образе. Особо нужно подчеркнуть, что гротеск у Пастернака — радостный, «дневной» и животворящий. Мы так привыкли думать, будто он бывает только «ночным» и «страшным», будто он не норма, а отступление от нее и искажение ее, что нам нужно совершить усилие, чтобы вспомнить о «гротескном каноне» (М.М. Бахтин) и опознать в поэзии Пастернака ту позабытую нами норму. Но современники, например, О. Мандельштам и М. Цветаева, острее нас чувствовали ликующий, дифирамбический тон этой насквозь метарефлексивной поэзии.

---

1. И в отечественной, и в западной науке проблеме метатекста и, в частности, металирики посвящен целый ряд исследований, правда преимущественно структуралистской, а в последнее время постмодернистской ориентации. Назовем некоторые из них: *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста (1975) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997; Он же. Текст в тексте // Ученые зап. ТГУ. Вып. 567. Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Тарту, 1981; *Левин Ю.И.* Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. Борхеса // Там же; *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Там же; *Тименчик Р.Д.* Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. 10/11, 1975; *Hansen-Love Aage A.* Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle — dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 24 Band. Zagreb-Ljubljana, 1978; *Hansen-Love Aage A.* Zur Struktur der Autoreflexion künstlerischer Texte // Semiotics Unfolding/ Voll II. Mouton Publishers/ Berlin-New York-Amsterdam. 1979; *Muller-Zetzelmann Eva.* Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und einer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter, 2000.

2. Позднейшее творчество поэта прямо свидетельствует об освоении им этого принципа, связанного к тому же с предысторией текста «Доктора Живаго», в котором, в свою очередь, сочетаются стихи и проза, что характерно для интересующего нас жанра. См. об этом: *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1986.

3. См. об этом в уже названной работе: *Иванов Вяч. Вс.* Грамматика поэта // Язык русской поэзии XX века. Сб. научных трудов. М., 1989.

4. Ср. очень близкое понимание: образы искусства «тогда имеют наиболее действенную силу, когда они в себе самих несут историю своего происхождения» (*Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда: В 2 т. Т. 2. М., 1991. С. 201).

5. «Истолку», см. о смысле пастернаковских «смесей»: *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. С. 224–225.

6. См. комментарии к этому месту Л.А. Гоготишвили: «Второе сознание» — характерная бахтинская категория, определяющая его понимание философских основ гуманитарных наук; «метаязык» — базовая категория семиотики, определяющая понимание методологии гуманитарного познания в структурализме. По своему формальному адресу в пространстве гуманитарной методологии эти категории аналогичны, функционально же и содержательно — противоположны. «Метаязык» семиотики — это язык, выработанный для исследования и описания другого языка (языка-объекта); в непосредственно смысловой (тем более диалогический) контакт между собой описываемый и описывающий языки принципиально не входят. Бахтинская позиция обратна» (86, с. 615–616).

7. См. об этом: *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.

8. Как уже замечено, «ад» приобретает в этом контексте нечто «военное», а «цейхгауз» и «арсенал» — «инфернальное». См.: *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. С. 214.

9. См. об этом: *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. С. 36

10. Эта необходимость тем более настоятельна, что сегодня в науке существует два принципиально разных понимания сути гротеска. Первое из них обобщено в книге Г. Шнееганса (*Schneegans H.* Geschichte der grotesken Satyre. Strassburg, 1894), который попытался синтезировать трактовки гротеска как *карикатуры* либо *фантастики* и *юмора*, то есть как некоего отступления от нормы и классического канона. Второе предложено в книге М.М. Бахтина «Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», осознавшего гротеск как *исходную форму образности и архаический канон*, исторически предшествовавший классическому. Основной поток работ на данную тему выдержан в русле первой концепции (см., например: *Beltrame F.* Teoria del grottesco. Con un'esemplificazione nel racconto di N.V. Gogol «Il naso». Monfalcone Edizioni della Laguna. 1996). Точка зрения Бахтина, возвращающая гротеск с обочины традиции на ее магистраль, до сих пор сама воспринимается как маргинальная. Из отечественных справочных изданий она учтена в статье Ю.В. Манна «Гротеск» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 83) и представлена в сборнике: Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004.

### 3. ТОСКА

Для этой книги на эпитаф  
Пустыни сипли,  
Ревели львы и к зорям тигров  
Тянулся Киплинг.

Зиял, иссякнув, страшный кладезь  
Тоски отверстой,  
Качались, лязгая и глядясь  
Иззябшей шерстью.

Теперь качаться продолжая  
В стихах вне ранга,  
Бредут в туман росой лужаек  
И снятся Гангу.

Рассвет холодную ехидной  
Вползает в ямы,  
И в джунглях сырость панихиды  
И фимиама.

Перед нами второй метатекстуальный приступ к книге, еще одна авторефлексия над «этими стихами».

#### 1

Ключом к нему К. О'Коннор считает образы «Редьярда Киплинга, чья “Книга джунглей”, по-видимому, пленила Пастернака еще в детстве. Автор до сих пор нахо-



дится под впечатлением того экзотического мира, который он открыл в Киплинге, хотя его собственные усилия воскресить этот мир выливаются в состояние ностальгической тоски, что и вынесено в заглавие стихотворения». Источником «тоски» при таком подходе оказывается то, что при всей значимости для автора «детского» мира Киплинга, ставшего эпиграфом к «Сестре моей – жизни» (385, с. 26), субъект речи видит невозможность возрождения детства и детского видения мира – в самой жизни и в «этих стихах» (385, с. 27).

В этом свете исследовательница прочитывает те детали стихотворения, которые она выделяет. Так, «пустыни сипли» – предполагает, по О’Коннор, постоянство обращения поэта к Киплингу, хотя «сиплость» может объясняться не только непрерывным и срывающим голос окликиванием, но и огромным расстоянием (пространственным и временным) между мирами джунглей и России, детства и взрослого существования. Строки «...К зорям тигров / Тянулся Киплинг» представляют английского писателя «повелителем королевства джунглей, пробуждающим зарю». Звери качаются «вне ранга», потому что они «метафорически передвинуты из джунглей – их обычной среды обитания, и более того, из киплинговских воображаемых джунглей – в искусство. Сейчас они нашли новый дом, пастернаковский, метонимически представленный словом “лужайка”» (385, с. 26). Ганг «видит их во сне, ибо они перемещены из киплинговской Индии в пастернаковскую Россию». Звучащая в джунглях панихида, очевидно, оплакивание смерти или «потери поэтом самого экзотического источника его детских фантазий – киплинговского царства джунглей. Вновь подразумевается, что потеря затронула и поэта, и мир киплинговской фантазии. Поэт знает, что он может вызвать киплинговские джунгли в своих стихах – это он и делает, но такой трюк не может не сопровождаться ностальгическим чувством по утраченному источнику и оригиналу» (385, с. 27).

## 2

Прочтение, предложенное исследовательницей, отражает некоторые важные особенности «Тоски», прежде всего ее метатекстуальную структуру и «детскую» тему. В дополнение к сказанному заметим, что и в предыдущем метастихотворении «Про эти стихи», субъект речи *окликает* – и тоже из другого мира – не кого-нибудь, а «детвору», да и «Памяти Демона» в значительной степени отголосок именно детских впечатлений, отсылающий не только к «Демону» Лермонтова, но и к его «Сказке для детей»:

Я прежде пел про демона иного:  
То был безумный, страстный, *детский* бред <...>

Мой *юный ум*, бывало, возмущал  
Могучий образ <...>  
...и душа *тоскою*  
Сжималась – и этот дикий бред  
Преследовал мой разум много лет.  
Но я, расставшись с прочими мечтами,  
И от него отделался – *стихами* (курсив наш. – С.Б.).

Намеченная здесь связь «детского бреда», «демона», «тоски» и «стихов» в новом контексте оживает у Пастернака, особенно если мы учтем, что в автографе 1919 года

к стихотворению был дан еще один ключ: оно имело эпиграф из библейской книги Бытия: «...И поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3: 24).

В библейской фразе Пастернак опустил самое начало: «И изгнал Адама», как бы акцентируя умолчанием тему *потерянного рая*, связанную не только с первым веком, но и с другим «первенцем творенья» — Демоном. Так расширяется смысл стихотворения, а тоска по невозвратимому *детству* оказывается символически эквивалентна *отпадению Демона и потере рая*. Таким образом, уже в начале «Сестры моей — жизни» поэт в третий раз акцентирует то, что он называл легендой, положенной в основание предания и отзывчивой к уподоблениям, которыми оглядываются на нее проходящие века.

Вписываясь в этом отношении в «Сестру мою — жизнь», «Тоска» одновременно кажется диссонансом в радостном и дифирамбическом цикле, открывающем книгу Пастернака. Своеобразие эмоционально-волевого тона нашего стихотворения очевидно, и тем не менее стихотворение — органическая часть целого. Доказательством последнего служит то, что мотив «тоски» — один из лейтмотивов «Сестры моей — жизни». Впервые возникший в «Тоске» (но уже предсказанный в «Памяти Демона»), он подхватывается в середине книги — «Занятие философией», «Песни в письмах, чтоб не скучала», «Романовка»<sup>1</sup>, а достигает высшей точки в «разлучном» («Попытка душу разлучить») и трех финальных циклах («Возвращение», «Елене», «Послесловье»)<sup>2</sup>. Но и внутри «Не время ль птицам петь» «Тоска» не одинока: на нее неожиданно прямо откликается самое светлое стихотворение — «Ты в ветре веткой пробующем» («Моей тоскою вынынчен / И от тебя в шипах»), а созвучные ей интенции пробиваются и в «Плачущем саде», и в «Зеркале», и в «Девочке». Все это не делает «Тоску» менее загадочной. Позже, в «Охранной грамоте», Пастернак напишет: «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся», — очевидно, начавшейся с Адама, если брать только «человеческую» историю, а ведь была и «дочеловеческая» — тоска Демона.

Эти символические подтексты в нашем стихотворении прямо не эксплицируются, реальным же носителем «тоски» оказывается у Пастернака некое «коллективное бессознательное» самой жизни, едва ли не дух земли (пустынь, джунглей, колодцев) и уж, точно, бестиальное начало, стоящее у самого «отверстого кладезя тоски» («Качались, ляская и гладясь / Косматой шерстью»), а с учетом эпиграфа — и человек (от Адама до Киплинга и неназванного лирического «я» книги). И здесь нельзя не увидеть связи с Демоном, которого поэт в другом месте прямо назвал «духом земли» и который, как и изгнанный Адам (и звери, получившие от него имена), тоскует о потерянном рае.

О том, что в стихотворении «тоска» — не субъективное только чувство, а интерсубъектное начало, свидетельствует сама форма высказывания, при которой субъект речи не выражен как определенное лицо. О том же говорит и дальнейшее развитие темы в книге, в частности такие переключки:

Зиял, иссякнув, страшный кладезь  
Тоски отверстой. (Тоска)

И когда к колодцу рвется  
Смерч тоски... (Mein Liebchen...)

Далее, очевидно, что «тоска» – состояние и субъекта речи, и героини (и ее – может быть даже в большей степени):

Моей тоскою вынянчен  
И от тебя в шипах...  
(Ты в ветре, веткой пробуящем)

Чтобы знал, как балки брус  
По-над лбом проволоку,  
Что в глаза твои упрусь,  
В непрорубную тоску.  
(Дик прием был, дик приход)

Эти переключки намечают одну из важнейших тем «Сестры моей – жизни»: страдания женщины и попытка их преодоления и искупления путем приобщения лирического «я» к интенции софийного начала. В таком контексте тоска оказывается не просто ностальгией по детству, как то видится К. О’Коннор, а состоянием мира, символически эквивалентным потере рая и детства.

### 3

Эпиграфом к «Тоске» подчеркивались изначальность и «первичность» «Сестры моей – жизни», ее принадлежность к числу «книг-первофеноменов»: она апеллирует к Книге Бытия и «Книге джунглей»<sup>3</sup> и включает в себя «Книгу степи». Отказ от библейского эпиграфа сделал эту смысловую интенцию неявной. Тем более ощутимой в стиле стихотворения стала гротескно-смеховая традиция, сближающая «Тоску» с известной пародией Вл. Соловьева на символистов<sup>4</sup>:

На небесах горят паникадила,  
А снизу – тьма.  
Ходила ты к нему иль не ходила?  
Скажи сама!

Но не дразни гиену подозренья,  
Мышей тоски!  
Не то смотри, как леопарды мщенья  
Острых клыки!

И не зови сову благоразумья  
Ты в эту ночь!  
Ослы терпенья и слоны раздумья  
Бежали прочь.

Своей судьбы родила крокодила  
Ты здесь сама.  
Пусть в небесах горят паникадила, –  
В могиле – тьма. (280, с. 165–166)

Здесь те же 4 строфы, близкий размер (Я5/2 – у Пастернака Я4/2), есть и «тоска» («мышей тоски»), перекликающийся бестиарий (у Соловьева леопарды, гиены и др., у Пастернака львы, тигры и ехидны), то же обыгрывание генитивного сравнения, откровенно юмористическое у Соловьева («Но не дразни гиену подозренья, / мышей тоски»), а на его фоне кажущееся комически аффектированным и у Пастернака, особенно: «Зиял, иссякнув, страшный кладезь / тоски отверстой». О последних приведенных строках К. О'Коннор пишет: «Использование архаических выражений “кладезь” и “отверстой” вносит дух торжественности и меланхолическую тоску, которой окрашено воспоминание поэта о Киплинге из его детства» (385, с. 26, 27). Но известно, что архаизмы легко могут получить и комическую окраску – это и происходит в данном случае благодаря их особой аффектации. Такой тон понятен: наивная («детская») торжественность стиля должна выдержать испытание иронией взрослого человека. И в финале та же экспрессивная избыточность и «пережим», не делающие, однако, стихотворение однозначно комическим или чисто пародийным: «Рассвет холодной ехидной / Вползает в ямы. / И в джунглях сырость панихиды. / И фимиама».

Пародии Вл. Соловьева на символистов были квалифицированы чутким современником и как «автопародии» (5, с. 334; 137, с. 38) – нечто похожее имеет место в «Тоске», доводящей некоторые особенности стиля Пастернака до границы смешного, притом именно в тех приведенных выше местах, где акцентируется тема. Но пародийность, понятая не как чисто комическое, а как серьезно-смеховое начало, естественно, не говорит о малой значимости («несерьезности») стихотворения. Само его наличие и вписанность в книгу усложняет эмоционально-волевою интенцию «Сестры моей – жизни», включая в нее – наряду с «дифирамбическими» – тона страдания, самоиронии и автопародии.

#### 4

Тут мы подходим вплотную к метатекстуальной природе стихотворения. О'Коннор, отметив важность этой особенности «Тоски», увидела здесь условно-поэтическую (метафорическую и метонимическую) игру («забаву» если не «трюк») (385, с. 26–27)<sup>5</sup>, состоящую в «пересадке» киплинговского оригинала на пастернаковскую почву («Теперь качаться продолжая, / В стихах вне ранга»). Дело, однако, не только в Киплинге, а метатекст в данном случае не сводится к условно-поэтическому эффекту.

Стихотворение начинается с констатации:

Для этой книги на эпитаф  
Пустыни сибли,  
Ревели львы и к зорям тигров  
Тянулся Киплинг.

Мир и искусство тут взяты в их взаимной устремленности друг к другу: природа хочет докричаться до стихов («пустыни сибли», «ревели львы») и стать эпитафой к книге, а автор-герой (Киплинг) в ответ «тянется» к почти художественному творению природы. В структуре строфы природа окружена с двух сторон искусством: создающей «этой книгой» («Сестрой моей – жизнью» и ее частями – циклом «Не время ль птицам петь», «Книгой степи и др.) и творческой интенцией автора уже созданной другой – «Книги джунглей».

Одновременно выстраивается кумулятивный ряд действий, само рядоположение которых создает эффект их семантической эквивалентности: «пустыни сибли», «ре-

вели львы», «тянулся Киплинг», зиял «кладезь тоски отверстой», «качались». Эти образы «соответствуют» друг другу как разные проявления общей интенции — устремленности «жизни» к тому, чтобы стать «искусством», и ответного порыва искусства к тому, чтобы стать «положением реальным». При такой взаимной тяге в одном перечислительном ряду и в одном смысловом пространстве оказываются *природа* («пустыни», «львы» и «тигры»), *искусство* («эта книга») и *душа* («тоска»), как в предыдущем стихотворении «стихи», «стекло» и «солнце».

На этом завершается первая половина текста, протекавшая в прошедшем времени и говорящая о том, что предшествовало акту творчества и сделало его возможным. Вторая половина начинается словом «теперь» и выдержана в настоящем времени («качаться продолжая», «бредут», «снятся», «вползает»). Переход от прошлого к настоящему в смысловом пространстве есть одновременно метаморфоза природы в стихи:

Теперь качаться продолжая  
В стихах вне ранга,  
Бредут в туман росой лужаек  
И снятся Гангу.

Поэтический ход Пастернака станет понятнее, если мы проведем одну параллель. В «Драматических отрывках», создававшихся в 1918 году параллельно с «Сестрой моей — жизнью», есть такой монолог:

Кто им сказал, что для того, чтоб жить,  
Достаточно родиться? Кто докажет,  
Что этот мир — как постоянный двор.  
Плати постой и спи в тепле и в воле.  
Как людям втолковать, что человек  
Дамоклов меч творца, капкан вселенной,  
Что духу человека негде жить,  
Когда не в мире созданном вторично,  
Они же проживают в городах,  
В Бордо, в Париже, в Нанте и в Лионе,  
Как тигры в тростниках, как крабы в море...

«Тигры в тростниках» — чуть ли не из нашего стихотворения. Кстати, Сен-Жюст, произносящий монолог, намерен «*вскрыть гнойник тоски*» — во имя «второго рождения». И в нашем стихотворении «страшный кладезь / тоски» «иссыкает» тогда, когда становится «*отверстым*» и готовым переродиться в искусство. Таким образом, «тоска» — интересная реальность «естественного состояния», наступившего после грехопадения и потери детства, но преодолеваемая (точнее «преображаемая») «вторым рождением» — в творчестве.

Завершается стихотворение модальной реальностью:

Рассвет холодной ехидной  
Вползает в ямы,  
И в джунглях сырость панихиды  
И фимиама.

О'Коннор видит здесь лишь смерть, потерю и «настроение торжественности и похоронной святости» (385, с. 27). Но финал сложнее.

Перед нами как будто бы только природа, но это природа «теперь», после того как она перешла в стихи «вне ранга». Она, кажется, возвращается к тому состоянию, которое позволило назвать стихотворение «Тоской» и дало основание исследователю говорить об «утраченном мире кипплинговской фантазии» (385, с. 27). Но это уже *тоска-стихи*, а не просто состояние мира. Природа и тоска, став стихотворением, оказались одновременно умирающими-оплакиваемыми («ямы», «панихида»), и рождающимися-воспеваемыми («рассвет», «фимиам»). С этим связана и уже отмеченная нами специфическая пародийность финала, его стилистическая двутонность и гротескная двутелость. Сгустки ее — образы: «Рассвет холодной ехидной» и «сырость панихиды / И фимиама». В первом случае творительный метаморфозы создает эффект реального превращения «рассвета» в «ехидну» (у Пастернака это скорее змея, чем млекопитающее *echidna aculeate*, покрытое иглами; в обоих случаях она хтоническое существо и к тому же героиня греческих мифов — женщина-змея и мать подземных чудовищ). Во втором образе «панихида» и «фимиам» тоже «двутелы»: их объединяет «сырость» — признак, имеющий у Пастернака неизменно положительную окраску (см. «сырая прелесть мира») и вдобавок перекликающийся с «холодной» семантически, а с «рассветом» — еще и на уровне звукового символизма (паронимии, если не анаграммы).

Жизнь и искусство, как и «тоска» и радость, у Пастернака не замкнуты в себе, они — гротескны и чреваты «другим». «Тоска», кажущаяся одинокой в радостном цикле, овеванном ореолом Песни песней, на самом деле задает книге Пастернака ту открытость и способность к совмещению пределов, без которой «Сестра моя — жизнь» не была бы собой.

---

1. «Заняты философией»: «И с тоскою какою-то бешеной» («Определение творчества»); «Песни в письмах»: «И когда к колодцу рвется / Смерч тоски, то мимоходом / Буря хвалит домоводство. / Что тебе еще угодно? («Mein Liebchen...»); «Романовка»: «Шли пыльным рынком тучи, / Тоску на рыночном лотке, / Боюсь, мою / Баюча» («Еще более душный рассвет»).

2. «Попытка душу разлучить»: «Чтобы знал, как балки брус / По-над лбом проволоку, / Что в глаза твои упрешь, / В непрорубную тоску» («Дик прием был, дик приход»); «Возращение»: «Можно ль тоску разmozжить / Об мостовые кессоны? / Зачем тоску упрямить, / Перебирая мелочи? / Нам изменяет память, / И гонит с рельсов стрелочник» («Как усыпительна жизнь»); «Послесловье»: «Пахнет по тифозной тоске тюфяка» («Любимая — жуть...»); «Любить, — идти, — не смолкнул гром, / Топтать тоску, не зная ботинок... («Любить, — идти...»); «...но с тоской столько слов / Устаешь дружить («Конец»).

3. В «Книге джунглей», которую принято рассматривать в ряду произведений-мифов рубежа XIX—XX веков, Р. Киплинг создал «свой вариант истории о “естественном человеке”, находящемся в гармонии с природой» (*Кагарлицкий Ю.И.* Редьярд Киплинг // Р. Киплинг. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989. С. 37—38).

4. Пародийные начала в «Тоске» отмечены еще в 50-х гг. С.А. Бачинской.

5. Кстати, именно в оценке метатекстуального начала исследовательница более всего приближается к пониманию автоиронического тона стихотворения.

#### 4. «СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ И СЕГОДНЯ В РАЗЛИВЕ»

Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе  
Расшиблась весенним дождем обо всех,  
Но люди в брелоках высоко брюзгливы  
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.  
Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон,  
Что в грозу лиловы глаза и газоны  
И пахнет сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписание  
Камышинской веткой читаешь в купе,  
Оно грандиозней святого писанья  
И черных от пыли и бурь канапе.

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз  
На мирных сельчан в захолустном вине,  
С матрацев глядят, не моя ли платформа,  
И солнце, садясь, соболезнет мне.

И в третий плеснув, уплывает звоночек  
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.  
Под шторку несет обгорающей ночью  
И рушится степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,  
И фата-морганой любимая спит  
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

Существуют яркие анализы стихотворения, сделанные Ф. Бьёрлинг и позже А. Маймескуловой. Первый из них сосредоточен в основном на синтаксисе. Второй выдержан в структурно-семиотической традиции – с преимущественным вниманием к мифо- и метапоэтическим мотивам. Несмотря на то, что талант А. Маймескуловой часто берет верх над ограниченностью школы, подобная методология имеет свои границы. Это заставляет нас вновь обратиться к стихотворению.

#### 1

Обе исследовательницы единодушны в понимании особого статуса стихотворения. Поскольку его первые три слова являются заглавием всей книги, «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» предстает «и как программа, и как нечто особенно характерное для цикла: включенное в контекст, оно показывает, что занимаемая им позиция больше, чем оно само» (354, с. 164) (далее работа цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте). А. Маймескулова идет еще дальше. Она считает, что, дав книге свое имя, интересующее нас стихотворение «уже самопроизвольно стоит в позиции не только основного экспалананса заглавия сборника, но и его

программы и, видимо, программы разных его аспектов – от мировоззренческих и эстетических до чисто композиционных» (376, с. 93) (далее работа цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте).

Действительно, «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» (и благодаря связи с «именем» книги, и потому что стоит сразу после «пролога» и двух программных метастихотворений) воспринимается как *первое прямое обращение к теме и заглавию целого* и их своеобразная «реализация». Имя книги стало темой, воплотившись в строку и стихотворение; *написанное начинает сбываться*. Именно поэтому, первые строки, как заметила Ф. Бьёрлинг, не просто открывают стихотворение, а «как будто подхватывают начатое ранее» (с. 175). И внутри произведения идет та же «игра» между «писанием» и «существованием», в ходе которой искусство «стремится выйти за собственные пределы, изменить свою структуру и стать самой жизнью» (с. 176). Эта же тенденция проявляется и в замеченном Е. Фарино «удвоении пути на реальный и читаемый» (300, с. 196), и в акцентированной А. Маймескуловой особенности текста, на которой следует остановиться подробнее.

Исследовательница утверждает, что «в композиционном отношении стихотворением как таковым в “Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе” могут считаться всего лишь два первых или – самое большее – пять-шесть стихов, тогда как остальные стихи – “перерасказ”. Они исходят не от “я”, а от “людей в брелоках”. При этом говоримое “старшими” (за исключением стиха 6: “Бесспорно, бесспорно смешон твой резон”) не их прямая речь и не “их” суждение, а речь косвенная, излагающая содержание резона “я”: “(смешон твой) резон, Что.... Что.... Что....”. Иначе: стихи 6–16 (если и вовсе не 6–24) являют собой чужое изложение, чужой пересказ “резона” “я» (с. 93).

Такое прочтение открывает дорогу далеко идущим выводам об «отсутствии собственного текста “я”, отсутствии собственного текста “людей в брелоках” и подаче своего в чужом изложении» (с. 93); затем об «упразднении текста, то есть плана выражения» и сохранении только «содержания (смысла) того не процитированного текста»; наконец, о том, что вместо текста «дается реализация мира того отсутствующего текста», совершается выход «за пределы языка, в мир без плана выражения, к чистым “семам” самого мира» (с. 94).

Отправная точка этого красивого построения – понимание речи стихотворения (начиная со второй строфы) как косвенной. Но Ф. Бьёрлинг еще в 1976 году подошла к вопросу более дифференцированно. Самое начало второй строфы –

У старших на это свои есть резоны –

она квалифицировала как несобственную прямую речь<sup>1</sup>, впервые создающую субъектно-речевую неопределенность, которая со временем усиливается: «Наши сомнения относительно голоса в стихотворении (кто говорит и от чьего имени?) разрастаются в строке

Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон,

где столкновение между точкой зрения поэта и “старших” переходит на новый уровень: от использования несобственной прямой – к прямой речи, без указания, кому она адресована. Легче всего представить, что поэт обращается здесь к самому себе: прежде он притворно присоединялся к мнению старших, а теперь объявляет собственные резоны нелепыми. Это самое непонятное место в стихотворении; неяс-



но не только, кто к кому обращается; игра точек зрения усложнена тем, что у главного предложения (“смешон твой резон”) есть несколько придаточных, из которых состоит большая часть стихотворения» (с. 168–169). Она завершается в третьей строке 4-й строфы, где происходит смена субъекта (с. 170) и возвращение к речи от первого лица (с. 172).

Изложенная интерпретация не во всем корректна. Даже если признать «резоны» чужим словом, строка «У старших на это свои есть резоны» не может считаться несобственной прямой речью, потому что в ней нет того, что М.М. Бахтин называет ее обязательным условием — «речевой интерференции»: «слияния двух *различно* направленных речей», при одновременном ощущении «упругости, *сопротивления* чужой речи за авторской передачей» (62, 151). Здесь всего лишь проникновение слова героев («старших») в «авторский» контекст, но оно, действительно, имеет далеко идущие последствия, потому что с него начинается «самое непонятное место в стихотворении».

По видимости вводится прямая речь «людей в брелоках»:

Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон...

Но и эта, и следующие одиннадцать строк — *двуголосное* высказывание: речь в нем исходит одновременно и от «старших», и от лирического «я», что А. Маймескулова не совсем точно назвала «перерасказом». Первым доказательством двуголосной природы фрагмента является то, что слово «ты» здесь принадлежит сразу и «другим», говорящим о субъекте речи, и самому субъекту речи, глядящему на себя глазами этих других. Второе доказательство того же — невыдержанность принятой формы второго лица и «неправильный» с точки зрения грамматики переход в конце фрагмента на первое лицо: «не *моя* ли платформа», «соболезнует *мне*», вместо: «не *твоя* ли платформа», «соболезнует *тебе*». Такие «неправильности» и есть выражение двуголосия слова лирического «я».

В то же время мы, конечно, ощущаем, что несобственная прямая речь здесь глубоко специфична. Свообразие ее в том, что она более аналитична, чем классические случаи, и синтаксически развернута через шаблон косвенной речи (см. трехкратное «что») — именно через его «словесно-аналитическую модификацию». Отличительная особенность последней состоит в том, что «она вводит в косвенную конструкцию слова и обороты чужой речи, характеризующие субъективную и стилистическую физиономию чужого высказывания как выражения» (62, с. 142). Специфика же нашего случая в том, что «чужим» для «старших» является именно слово «я», а авторская активность направлена на то, чтобы, став на точку зрения «старших», все-таки сохранить стилистический облик высказывания «я». Иначе говоря, Пастернак дает слово «другому», чья экспрессия распространяется на оценку позиции субъекта речи («смешон твой резон»), но не стирает «субъективную и стилистическую физиономию» слова лирического «я», благодаря чему «резоны» последнего могут прозвучать в полную силу. Но прозвучать они должны почему-то не в чисто монологической речи, а в своеобразном диалоге.

Для чего предпринято поэтом столь сложное построение? А. Маймескулова считает, как мы помним, что Пастернак добивается этим выхода за пределы языка, в мир без плана выражения, к чистым «семам» самого мира. Наш анализ показывает: такая трактовка проходит мимо того, что «семьи» мира у Пастернака *не существуют вне голосов*. Исследовательница права в том, что поэт через искусство совершает выход к

самой границе мира, но она не учитывает того, что на этой границе ему открываются не «чистые» и абстрактные феномены, а голоса и личностные позиции. Второй вывод из нашего критического анализа — необходимость дифференцированного рассмотрения целого стихотворения с учетом выявленной смены голосов.

Стихотворение состоит из достаточно четко выделяемых частей. Первые пять строк — прямое высказывание лирического «я», в которое в самом конце вторгается чужое слово. Следующие строки (6–16) — интерференция голосов «я» и «старших», композиционно объединенная синтаксической конструкцией с тремя анафорическим «что». Конец этой части, как и первой, отмечен сменой субъектной позиции и выходом на авансцену голоса «я», которому безраздельно принадлежит последняя, третья часть высказывания (17–24 строки). Композиционно она столь же выделена, как вторая часть, — на этот раз тройным анафорическим «и».

## 2

В первой части заглавный образ книги реализуется в *метаморфическом облике дождя*:

Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе  
Расшиблась весенним дождем обо всех...

В своем анализе этих строк Ф. Бьёрлинг справедливо отмечает «идентичность» у Пастернака «сестры», «жизни» и «весеннего дождя», но считает, что «природа их сходства поэтом не определена. Оно буквально, метафорично или метонимично?» (с. 166). Вопрос этот так и остается неразрешенным, хотя исследовательница демонстрирует смысловую и синтаксическую сложность образа. Перед нами высказывание, в котором сказуемому («расшиблась») соответствует два подлежащих: грамматическое («сестра моя — жизнь») и смысловое («весенний дождь»). Структура фразы еще более осложнена словом «в разливе»: семантически оно не просто дополняет «весенний дождь», но и синонимично, даже тавтологично ему — в результате «у одного и того же предмета появляются две синтаксические позиции одновременно». Так возникает «многоуровневый дискурс», вмещенный в одну пространственную плоскость; «синтаксическое положение каждого слова напряженно и противоречиво», оно «превосходит свои возможности: вместо того, чтобы представить одну точку зрения и развить ее, оно представляет несколько точек зрения» (с. 166).

А. Маймескулова тоже подчеркивает «атрибуцию «сестры / жизни» «весенним дождем» (с. 96), не определяя строго природу этой атрибуции. В обеих трактовках всерьез не учтена архаическая образно-языковая конструкция, типичная для Пастернака, — *творительный сравнения* (превращения): «весенним дождем». Он-то и делает соположение «сестры», «жизни» и «весеннего дождя» не метафоричным, не метонимичным, и не просто буквальным, а *мифологически субстанциальным*. Речь идет не об обнаружении внешнего (условно-поэтического) сходства между столь разными явлениями, а о символически-реальном *превращении* сестры-жизни в дождь. Только воплотившись в такой тип образа начинает «работать» отмечаемый далее А. Маймескуловой субъектный неосинкретизм (с. 94). Перед нами именно субъектно-образные метаморфозы синкретического лика женственности: *сестры, жизни и дождя*. Еще раз присмотримся к «дождю».

Это первый дождь в книге — потом он будет идти во всем цикле «Не время ль птицам петь» (и в двадцати из пятидесяти стихотворений «Сестры моей — жизни»), став

одним из ее самых главных и разветвленных образов. Тем более важно с самого начала увидеть его связь с жизнью и женским началом. Для понимания образа и одновременно прояснения истоков той стилиевой традиции, от которой идет Пастернак, приведем одно наблюдение, сделанное над Песней песней (о ее важности для поэта мы уже знаем).

Говоря о соотношении в Песни песней между человеческим планом и пейзажем, исследователь заметил, что «картины природы одерживают верх по силе и полноте изображения». И «дело идет не о простом привнесении взятых из женского образа сравнений и черт в изображение природы, но и о теснейшем искусственном обнятии картин природы этим образом, долженствующим <...> служить рамкою для изображений природы» (197, с. 158). В конечном итоге оказывается, что «героиня Песни песней есть окружающая поэта природа» — «Палестина» (197, с. 160), а «человеческие черты стоят так близко к штрихам природы, что даже частица сравнения (как между ними считается излишнею» (197, с. 161).

Это очень точное описание того, что мы видим у Пастернака: уже первые его строки создают образ, в составе которого даже сравнительная частица выглядела бы как «прозаический акт сознания, расчленившего природу» (А.Н. Веселовский), а потому заменена более синкретическим и архаическим творительным падежом превращения. Одновременно сам этот падеж говорит не только о предметной, но и о субъектной метаморфозе:

...в разливе

Расшиблась весенним дождем обо всех.

Жизнь «в разливе» — «стихия, ищущая простора» (пастернаковский перевод «Созерцания» Рильке) и одновременно стихия не помнящей себя самоотдачи<sup>2</sup>, которая в своем порыве слепо «расшибается» — не обо все, но «обо всех», чем подчеркивается ее субъектная природа. Перед нами не только очень древний тип образа, но и очень архаическое соотношение активности и пассивности субъекта, которое А.Ф. Лосев называл «эргативной мудростью» и определял как страдательную активность, «предопределенность на свободу» (152, с. 320). Еще раз подчеркнем связь такой интенции «жизни» с ее «женственной», «софийной» природой. Если Демон обещал возратиться все сметающей «лавиной», то сестра-жизнь приходит «весенним дождем», который страдательно «расшибается обо всех». И «Демон», и «жизнь» — стихийные начала, но очевидно выразительное различие их интенций: «действительной» («мужской») и страдательной («женской»), которая начинается как весенний дождь, но в финале переживает еще одно превращение, став женщиной («И фата-морганой любимая спит»; ср.: «Спи, подруга»).

### 3

Ответом на так понятую стихию жизни становятся в стихотворении две позиции: «изоляциянистская» («высоко брюзгливая») «людей в брелоках» («старших») и при-емлющая интенция «я» и его попутчиков-субститутов. Вторая родственна жизни тем, что она, говоря словами того же перевода из «Созерцания», *поддается* «напору стихии, ищущей простора» и тем самым становится больше себя самой. При очевидном эмоциональном предпочтении второй интенции, они обе включаются в «диалогический порядок» (Б. Паскаль) стихотворения благодаря способности лирического «я» учитывать точку зрения другого («У старших на это свои есть резоны»), оцени-

вать себя с этой чужой позиции («Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон») и видеть себя глазами «старших» со стороны — как «другого» («ты»): «смешон *твой* резон», «*читаешь* в купе». Поэт избрал форму косвенного утверждения интенции «я», представляющей в ее ценностном преломлении через чужую точку зрения и в уступительной позиции согласия с последней.

Это определило композиционно-синтаксическую форму развертывания стихотворения через серию придаточных предложений с анафорическим «что», в котором встречаются и спорят ценностные экспрессии «я» и «старших»:

Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон,  
*Что* в грозу лиловы глаза и газоны  
И пахнет сырой резедой горизонт.

*Что* в мае, когда поездов расписание  
Камышинской веткой читаешь в купе,  
Оно грандиозней святого писанья  
И черных от пыли и бурь канапе.

*Что* только нарвется, разлаявшись, тормоз  
На мирных сельчан в захолустном вине,  
С матрацев глядят, не моя ли платформа,  
И солнце, садясь, соболезнует мне.

Ценность такого (поданного как смешное в чужих глазах) видения жизни удостоверяется не логическими доводами, а самой рождающейся из него картиной. Но возникающие образы при своей самоценной, «мгновенной, рисующей движение живописности» (239, с. 625) *оказываются больше самих себя, ибо они становятся еще и поэтическими «резонами» определенного видения жизни и сталкиваются с другими резонами («старших»)*, получая метасмысл в «мире, созданном вторично». Такое смысловое движение определяет архитектуру стихотворения и развертывание его глубинных тем, исподволь формируя внешнюю композицию и синтаксис.

Пейзаж второй строфы (мы выделили звуковую инструментовку строк) —

Что в *грозу* лиловы глаза и газоны  
И пахнет *сырой* резедой горизонт —

кажется сначала лишь яркой импрессионистической зарисовкой, свидетельствующей о красоте мира, зоркости лирического «я», свежести и «музыкальности» его приемлющего видения<sup>3</sup>. С точки зрения же старших, эта апелляция к красоте, к «сырой прелести» мира (и к тому, что пока не названо, но является главным резонансом «я») — смешна. Сложность состоит в том, что здесь не просто несовпадение на семантическом уровне, а, как подчеркнула Ф. Бьёрлинг, изменение направления дискурса и смена субъекта (с. 169).

Сам импрессионизм стиля у Пастернака обретает благодаря этому своеобразие по сравнению с его предшественниками, например с А. Фетом, что заметила Ф. Бьёрлинг. Если в фетовском моносубъектном мире отношения между соположенными образами обычно даны с намеренными синтаксическими пропусками, а потоку расплывчаты и открыты, то у младшего поэта «схожие образы тесно объединены

специфическими синтаксическими связями, результатом чего становится индивидуализация каждой детали, а не обобщение впечатления» (с. 169). Но, отказываясь от односубъектности и обобщенности, Пастернак добивается своеобразного «всеединства»: он рисует мир весь сразу, чисто чувственно воссоздав сплошную звуко-смысловую связь всего со всем (см. выше нашу эвфоническую разметку 7–8 строк, в которых сверхкорень «рз / зз» и ударное «о» объединяет *грозу, глаза, газоны, сырой резедой и горизонт*).

Картина третьей строфы –

Что в мае, когда поездов расписание  
Камышинской веткой читаешь в купе,  
Оно грандиозней святого писанья  
И черных от пыли и бурь канапе<sup>4</sup> –

самая мощная и парадоксальная (и самая «смешная», если не кощунственная, с точки зрения «старших»). К тому же она занимает выделенное место как середина стихотворения. Ее анализировали с разных методологических позиций, преимущественно структуралистских, акцентирующих прежде всего семантику, а не субъектную структуру и «голоса».

Ю.М. Лотман заметил, что «в слове “расписание” приставка “раз” осмыслена в значении придания превосходной степени (типа “расхвалить”, “расписать”), и тогда естественно, что “расписание” грандиозней, чем просто “писание”». В примечании ученый добавляет: «Естественно, что слова “Писание” и “расписание” при этом не теряют своего обычного в естественном языке значения, на уровне которого возникает противопоставление стилистическое, создающее преодолеваемый текстом запрет на соединение. Вторичное значение наслаивается на этот основной фон» (159, с. 116–117, 372). Подчеркнем, что поэтический смысл у Пастернака в данном случае *воплощен в звуковой вязи и неотделим от нее*.

Развивая наблюдение Ю.М. Лотмана, А. Маймексупова увидела, что отмеченная им игра была задана уже в 1–2 строках: «в *разливе / расшиблась*» (с. 95). Можно утверждать большее: заданное в начале *раз/рас* пробуждает и активизирует в последующих строках соответствующие звуки, семантизирующие текст и создающие «сверхкорень» «рз/ рс/сп».

Прежде всего «в *разливе / расшиблась*» переключается с «сестра», удостоверяя синкретизм сестры-жизни и дождя и на звуковом уровне. Затем сверхкорень актуализируется, повторяется и принимает новый облик (*з/рз/*), в группе слов, связанных – благодаря несобственной прямой речи – одновременно и с «я», и с «людьми в брелоках», и с природой: у старших, бесспорно, бесспорно, *резоны, резон, в грозу, сырой, резедой, горизонт*. В нашей строфе «сверхкорень» кульминирует: *расписание/писание, грандиозней*. После этого он вновь оживает в финале в образах стремительного движения, объединяющего поезд, ночь, степь, любимую и «я» (при этом трансформируясь, включая в себя варьирующие звуки *шр/ри* и часть прежнего комплекса – *рг/гр*): *разлаившись, тормоз, шторку, рушится, обгорающей, моргая, фата-морганой, сердце*.

Звуко-смысловая кульминация отвечает срединному положению интересующей нас строфы в стихотворении. Центральность и одновременно переходность определяют и ее синтаксис, описанный Ф. Бьёрлинг. Исследовательница показала и выделенность, и нестабильность строфы-фразы. Во-первых, ее пунктуация (и, добавим,

интонация) не поддержаны синтаксисом (с. 170): в перечислительном ряду трех строф с анафорой «что», наша занимает среднее место, а потому ей должна была бы предшествовать запятая и сама она должна была бы заканчиваться запятой. Поэт, однако, в обоих случаях поставил так называемую «парцеллирующую точку», особенностью которой «является то, что она, с одной стороны, возводит грамматический и семантический статус сегмента (по существу незавершенного, а значит, и не приобретенного еще своей уникальной формы) до равнозначного целому, которое и требует соответствующей “полноценной” интерпретации, а с другой — заряжает объект энергией, поскольку “внезапная остановка” приводит к ее мгновенному накоплению и избытку» (253, с. 34). В терминологии М.М. Бахтина следует говорить о встрече и несовпадении тут реалистической интонации героя с формальной (завершающей) интонацией автора.

Авторский акцент на самостоятельности и смысловой завершенности высказывания, делает анафору «что» *способом* (Ф. Бьёрлинг, считает, что «предлогом») «введения предложений, где происходит смена субъекта», и именно с интересующей нас строфы «стихотворение начинает выходить за рамки спора, начатого во второй строфе» (с. 170). Тут же впервые рядом с пространственным возникает образ пути «читаемого», духовного. Как замечает вслед за Е. Фарино А. Маймескулова, программный для Пастернака мотив (мы бы сказали — хронотоп) поезда трансформирован здесь в «поездов расписание» и стал «сущностной экспликацией поэзии» (с. 101).

Это второе рождение реального пути, превратившегося сначала в «расписание», а затем соположенного с «писанием», и есть поэзия, схваченная в самый момент ее возникновения из еще недифференцированных звука, смысла и диалогической интонации нерасчлененных голосов. Поэтому само высказывание — еще не ставшее, нестабильное, формирующееся на наших глазах, неловкое. Так, по наблюдению Ф. Бьёрлинг, поэт пишет «когда поездов расписание / Камышинской веткой читаешь в купе» вместо «правильного»: «Когда читаешь расписание движения поездов Камышинской веткой» (с. 171). Неловкость и нестабильность этой конструкции — оборотная сторона ее синкретической многозначности.

Прозаическое «расписание движения поездов Камышинской веткой», став фразой Пастернака, не потеряло своего дерзко прозаического звучания, но обрело богатую «неопределенность» и, благодаря творительному падежу, налет субъектной метаморфичности. Е. Фарино истолковал ее как «семантическую двувалентность», отмечая что «”Камышинская ветка” — не только ветка железной дороги, идущая в Камышин, но и связанная с “камышом” как символом человеческого бытия. Поэтому “расписание” уже само по себе становится “планом жития” (или “жизненного пути”))» (300, с. 277)<sup>5</sup>.

Так же двувалентно у Пастернака, согласно Е. Фарино, и слово «ветка» — благодаря обыгрываемой поэтом омонимии латинского *virgo* (дева, девушка) и *virga* (ветка, поросль) (300, с. 241). Развившая это наблюдение А. Маймескулова говорит о том, что так понятая «ветка» «заражается» семантикой локуса «в мае», кодирующего «камышинскую» как «майскую» (А. Маймескулова, с. 101–102), а постоянная у Пастернака трансформация «сестры» — в «сад», а «девочки» — в «ветку», вскрывает и здесь в «камышинской ветке» сему «сестра/жизнь» (с. 102). Второе же «железнодорожное значение “ветки” как “отдельной линии в системе железных дорог, отклоняющейся от остального пути”, переключается со свойственной Пастернаку вообще, здесь же пространственной “уклонностью, мимостью, креном”» (с. 101).

Если не упускать из виду, что за «семантической осложненностью» у Пастернака здесь стоит встреча субъектных позиций, то станет очевидно: образные метаморфозы «камышинской ветки», делающие ее неотделимой и от состояния «я», и от «сестры-жизни», и от самой поэзии, порождены особым соотношением интенций и голосов лирического «я», «старших» и формальной интонации автора, о которых мы уже говорили. В нашей строфе это особенно ясно, потому что ее картины, помимо своего прямого предметного смысла, являются косвенно-символическим выражением оспаривающих друг друга «резоннов», притом в тот момент, когда этот спор начинает выходить за свои первоначальные рамки.

Замечательно, однако, что перед нами не просто звучащие голоса «я» и «других», а еще и «*писанное*», которое должно сбыться и которое воплощено в трех соположенных образах. Обычно не обращают внимания, что «*поездов расписание*» грандиозней не только «*Святого писанья*», но и *канапе*, «черных от пыли и бурь». Последние два образа по художественной логике Пастернака связаны отношениями «соответствия»: если Библия — «есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества» (220, с. 91), то и канапе — не только принадлежит «может быть, самому дорогому неодоушевленному миру» предметов (209, с. 744), но является и «дневником» природы и человека, отпечатком их сжигающей страсти. Таким образом, в спор «я» и «старших» вовлечены воплощенные «тексты» и неодоушевленного мира, и природы, и «технического искусства», и сакральное слово. И опять-таки главный резон «я» тут только намечен, но еще не вскрыт.

Это происходит в следующей строфе:

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз  
На мирных сельчан в захолустном вине,  
С матрацев глядят, не моя ли платформа,  
И солнце, садясь, соболезнает мне.

Она продолжает тему пути, окончательно укореняя ее в сюжете. Мало того, как заметила Ф. Бьерлинг, здесь «мотив путешествия на поезде перерастает границы его формального положения в стихотворении и подчиняет себе остаток произведения» (с. 172). Еще сохраняется «что», синтаксически связывающее строфу с предшествующими, но смысловая соотнесенность анафоры со словом «резон» (и тем самым с голосом «других») становится чисто формальной, так что синтаксис вступает в противоречие с темой (с. 172). Одновременно здесь совершается переход от несобственной прямой речи к дискурсу «я» («неправильно» превратившегося на наших глазах из второго лица в первое), и происходит смена его внутреннего собеседника. Вместо «старших» им становятся сочувствующие герою «они» («мирные сельчане», спутники, которые «с матрацев глядят, не моя ли платформа»), сама природа («солнце», соболезнающее «я»), а в 5–6 строфах и вещи («звоночек», извиняющийся перед ним), и те, кто «спят где-то сладко», наконец, сама любимая.

В то же время смысловой фокус четвертой строфы — выделенное положение влюбленного в мире, более подробно объясненное позже в прозе: «Менее чем когда-нибудь я заслуживал братства с этим огромным летним небом. Но об этом пока не говорилось. Временно мне все прощалось. Я должен был где-то в будущем отработать утро его доверье». Смотри и о спутниках: «Род моего молчанья их гипнотизировал. Изредка я намеренно его нарушал, чтобы проверить его власть над ними. Его понимали. Оно ехало со мной, я состоял в пути при его особе и носил его форму,

каждому знакомую по собственному опыту, каждым любимую. А то, разумеется, соседи не платили бы мне безмолвным участием за то, что я скорее любезно их третировал, чем с ними общался. Ласки и собачьего чутья в купе было больше, чем сигарного и паровозного дыму» (220, с. 68).

Такая привилегированность, конечно, разительно отличается от *романтической* исключительности героя. Дело не в его личной заслуге, а в его положении, которое наконец-то подводит к главной теме стихотворения. Именно теперь проясняется, что изображаемое событие стихотворения — поездка лирического «я» к любимой и предельное напряжение чувства, *изливающегося дождем стиха* на все вокруг. Это открытие освещает новым светом все предыдущее: и поэтическую зоркость при описании грозы, как бы увиденной впервые в жизни, и тот грандиозный внемирный смысл, который приобретает для «я» «поездов расписание», поскольку оно связывает с любимой. Параллельно обнаруживается, что именно любовь — главный резон «я», самый смешной с точки зрения «старших»<sup>6</sup>.

#### 4

После четвертой строфы, где это выяснилось, исчезает анафорическое «что», субъект речи перестает оглядываться на «старших» и спорить с ними, а его высказывание становится самоценным и стремительно движется к завершению, но не внешнему, композиционному, а к сущностному, архитектурному:

И в третий плеснув, уплывает звоночек  
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.  
Под шторку несет обгорающей ночью  
И рушится степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,  
И фата-морганой любимая спит  
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

«Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе» — классический случай открытого финала: действие тут оборвано в самый эмоционально напряженный момент, а *сила чистого чувства* играет роль «лавины», обещанной в «Памяти Демона». Перед нами вновь концентрированное выражение «творческой эстетики» Пастернака, построенной на «понятии *силы* и *символа*» (220, с. 72). Создания этой эстетики обладают «очевидностью», «перевешивающей очевидность света» (220, с. 72): «любовь обгоняла солнце» — это же происходит и в нашем стихотворении. Такая эстетика нераздельна с романтической, ибо признает за чувством автономную ценность, смещающую «быль». Но она и неслиянна с романтической, потому что иначе понимает самого субъекта. Он предстает не как единодержавный и монологический «автор» чувства, а как его вовлеченный в ситуацию «герой» и *носитель* «его формы, каждому знакомой по собственному опыту, каждым любимой» (220, с. 68).

В финальных строфах не просто обозначилась действительная (и до того скрытая) тема стихотворения — любовь; в ней произошло большее. Здесь и лирическое «я», и сестра-жизнь заметно изменили свой статус. Жизнь из разлившейся стихии превратилась (еще одна метаморфоза) в *спящую женщину*, а лирическое «я», стремящееся к ней, забыло о своей позиции вовлеченного в спор *героя*. Оно уже не «ты» («я-



для-других»), а некое *личностное средоточие* («сердце» — единственная номинация субъекта речи в 5–6 строфах), но *увиденное со стороны*. Таким образом, оно соединяет в себе полюса лирического «я» (носителя предельного и неразрешенного эмоционального порыва) и отстраненного созерцателя (вновь ср. «Памяти Демона»), приближающегося по своему статусу к автору.

Это находит выражение и в смене синтаксического рисунка высказывания: завершился большой период, единство которого создавалось повтором анафорического «что», и возник новый период — с анафорическим «и». Интонация перечисления и скрытого спора сменяется *интонацией почти катастрофического напряжения и «соединения»*, которая на прежде заданном фоне начинает восприниматься как завершение и итог, хотя, как мы уже заметили, сюжетного разрешения здесь нет.

Другое, не сразу улавливаемое свидетельство изменения интонации в финале, — такой важный показатель как акцентный ряд. Мажорный эмоционально-волевой тон стихотворения выражается, в частности, и в том, что в нем восходящий акцентный ряд заметно преобладает и над нисходящим, и над монотонным (строки, в которых он встречается, составляют 41,6 %). Второй по частоте встречаемости — «разноместный» акцентный ряд (37,5 %). Внутри же стихотворения картина выглядит следующим образом. Восходящий акцентный ряд доминирует только в 1–3 строфах, на которые приходится 7 из 10-ти так организованных строк, встречающихся в тексте. В 4–6 же строфах господствует не восходящий (всего три случая), а разноместный акцентный ряд (7 случаев из 9-ти во всем стихотворении). Совершенно очевидно, что переход от первой ко второй части стихотворения — переход от восходящего к разноместному акцентному ряду (четвертая строфа, вопреки внешнему композиционному рисунку стихотворения, интонационно примыкает ко второй его части, а не к первой, благодаря своему центральному и поворотному положению — ведь здесь впервые обнаруживает себя любовная тема, дающая выход к финалу).

Смысл произошедших изменений станет понятней, если мы вслед за М.М. Бахтиным будем различать реалистическую интонацию героя и формальную интонацию автора. Очевидно, что в первой части стихотворения доминировала реалистическая интонация героя с ее диалогическим порядком, мажорным тоном и дифирамбическими интенциями. Во второй части, напротив, на первый план (аналогию этому мы наблюдали в субъектной сфере) вышла формальная интонация автора, призванная оформить героя и архитектурно завершить произведение.

## 5

В финальной части авторская воля к завершению проявляет себя в новом обращении к *образному принципу метаморфозы*, с анализа которого мы начинали разговор о стихотворении. Но в отличие от 1–4 строф, где творительный превращения был единичным, в финале он и близкие ему образные конструкции предельно сгущены. Менее всего очевиден первый случай:

И в третий плеснув, уплывает звоночек  
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.

Тут разговорность конструкции как будто не дает оснований говорить о мифологической семантике творительного превращения, но для Пастернака (мы видели это на примере «Камышинской веткой читаешь в купе») как раз характерно стирание границ и даже перемена акцентов между бытовым и мифологическим.

Едва ощутимая здесь метаморфичность поддержана контекстом. К. О'Коннор заметила, что «использование водяного образа при описании извиняющегося звонка, отсылает нас к ранним метаморфозам жизни в весенний дождь и реакции поэта на них. Таким образом, сочувствие, уже возникшее между поэтом и водой (во всех их проявлениях), продолжает ощущаться» (385, с. 29). А. Маймескулова и здесь до предела заостряет выводы, утверждая, что у поэта «"водяная" предикация "звоночка" <...> переводится в ранг сущностной экспликации поэзии <...>. Реализующаяся в слове "сплошным" семема предельности — целиком, полностью, без исключения, распространяет свой смысл также на плеск (воды) за счет водяного ономастического — в контексте "Плеснув — уПлывает" — элемента "пл". Так тоже кодирующее состояние "звоночка" — "сплошное извинение", возвращается к "расшибленности" "сестры/жизни" в "разливе" <...> дождем обо всех, повторяя семантику предельности и сокрушительности дождя» (с. 105).

Более определенно выражен эффект метаморфозы в следующей строке с творительным падежом:

Под шторку несет обгорающей ночью.

Ф. Бьёрлинг отметила тут два значения: «под шторку несет» (за шторой сквозняк), «несет обгорающей ночью» (пахнет). Хотя оба значения слова «несет» ассоциируются друг с другом, они различаются: одно относится к потоку воздуха, другое к запаху, который он несет. В результате наложения одного значения на другое получается синэстетическая фигура («единое ощущение осязания и запаха») (с. 173). При таком прочтении все-таки в тени остается творительный падеж «несет *ночью*». Постараемся понять его.

Здесь, как это часто бывает у Пастернака, не просто сосуществуют два значения, отмеченные выше, но еще и наложены друг на друга и не могут быть до конца разъяты две конструкции высказывания: 1) «Ночь несется под шторку» (и в таком случае перед нами метафора-олицетворение), 2) «Под шторку несет ночной гарью» (тем более что речь идет об «обгорающей» ночи — метафоре ночной черноты и одновременно любовного сгорания). Результатом слипания двух словесных оборотов становится образ «обгорающей ночи», представленный творительным падежом и несводимый к метафоре, хотя бы и двуслойной. Тут в игру помимо всего прочего вступает некая *безличная сила*, которая не метафорически, а буквально «несет/несется» «обгорающей ночью» под шторку вагона. Творительный падеж, через который такая сила только и может сказаться, более всего похож на «эргативный» или «активный» падеж в так называемых эргативных языках. Непривычная буквальность такого синкретического и архаического монстра затушевана метафорическим сдвигом акцента со слова «ночь» на слово «обгорать» /«гарь»/ при подразумеваемой «черноте» как основании сопоставления.

Новые смысловые оттенки получает интересующий нас образ в ближайшем контексте:

Под шторку несет обгорающей ночью  
И рушится степь со ступенек к звезде.

Если первая строка воспроизводит движение активно-пассивное и ориентированное центростремительно, то вторая — пассивно-активное и ориентированное

центробежно. Теперь воспроизведена внутренняя точка зрения субъекта речи: «Он всматривается в горизонт из окна несущегося поезда: кажется, что степь “рушится со ступенек к звезде”. Другими словами, возникает иллюзия, что поезд несется в небе и границы между небесами и землей стираются» (385, с. 29). В целом же здесь активно-пассивный образ встречается с как будто бы противоположной, но внутренне родственной интенцией. «Ночная степь» расслоилась — стала «обгорающей ночью» первой строки и «рушащейся степью» — второй. Кажется, что во втором случае субъект действия — сама «степь», но ведь она, как прежде «ночь», «обречена на активность» иной двуединой силой — безудержной экспрессией поезда и нетерпеливой любовью. Как прежде влюбленный, так теперь весь поезд, ставший с ним одним существом (еще одна метаморфоза), занимает выделенное положение в мироздании. Пространство мира вовлечено им в движение, и им же перевернуты верх и низ: степь несется навстречу поезду и рушится, притом именно с его ступенек (низа), не просто назад, но и еще ниже — к звезде. В третьей строфе расписание поездов оказывалось грандиозней святого писанья, здесь ступеньки поезда — выше звезды, и по тому же самому резону.

Последние два превращения — «любимой» и «я» — совершаются в двух половинах финальной строфы:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,  
И фата-морганой любимая спит  
Тем часом как сердце, плеча по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

Сестра-жизнь становится спящей женщиной, но равновеликой миру, что так или иначе ощущали интерпретаторы. Так, Ф. Бьёрлинг пишет о «загадочном» противоречии между «мигая, моргая» и «сладко спят» и предлагает, «несмотря на отсутствие грамматической связи», ассоциировать «мигая моргая» со «звездой» (к которой «рушится степь»? — С.Б) (с. 175). К. О'Коннор еще более определенно утверждает, что «логический, если не грамматический субъект деепричастий “мигая, моргая”, — существительное “звезды”» (385, с. 29). Очевидно отказ от прямой грамматической связи, но ощутимая, хотя «неправильная» (нерасчлененная), соотнесенность (и противоречивое соположение, выраженное противительным «но») рождает именно синкретический образ «людей», «звезд» и спящей «любимой» и делают почти пронцаемыми границы «сна» и «реальности», видимого и невидимого (одно из значений слова «фата-моргана», согласно академическому словарю, — мираж, при котором *на горизонте* возникают изображения предметов, лежащих *за горизонтом*, как «любимая» в нашем стихотворении).

Синкретизм усугублен тем, что, по тонкому замечанию А. Маймескуловой, мечтательно-сновидческая ситуация строфы у Пастернака удвоена: «я» в воображении видит свою «любимую» «спящей» и «мечтающей» (о нем?) тоже во «сне»/«мечте», ибо «моргать» выдает на этимологической основе значение “видения, грезы”, «мигать» — “спать, сон”, а “мечта” в народной речи есть “видение, призрак, умопомрачение”» (с. 107). Здесь (опять-таки в нерасчлененной форме) намечена ситуация, знакомая русской поэзии по уникальному лермонтовскому «Сну», в котором поэт «видел <...> не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна» (276, с. 389). Зная, какое место занимает Лермонтов в «Сестре моей — жизни», мы не сочтем эту аллюзию маловероятной, тем более что Пастернак должен был помнить зна-

менитую статью В.С. Соловьева, в которой анализ «Сна» завершился утверждением: «А та удивительная *фантазмагория*, которой увековечено это видение <...>, не имеет ничего подобного во всемирной поэзии и, я думаю, могла быть созданием только потомка вешего *чародея* и *прорицателя*, исчезнувшего в царстве *фей*» (курсив наш. — С.Б., ср. пастернаковскую «фата-моргану») (276, с. 389).

Соловьевский контекст делает психологически понятной ассоциацию с феей Фата-Морганой и дальнейшее звуко-смысловое («*мигая, моргая*», «фата-морганой») и образное (творительный падеж) превращение в нее героини, равновеликой миру:

И фата-морганой любимая спит.

Сам по себе бесспорный факт этой равновеликости дает некоторые основания для далеко идущих выводов А. Маймескуловой, утверждающей, что у Пастернака «фата-моргану» не только «кодирует отсутствующую в пространстве “я” любимую» (с. 106), но и переводит ее в «семиотически высший в системе Пастернака “фантомный” ранг» (с. 107). Поэтому ее образ «являет собой экспликацию онтологии явлений в искусстве» (с. 106) «и демонстрирует в финале стихотворения онтологический статус “искусства” вообще» (с. 107).

Для корректности анализа следовало бы только от «отвлеченных начал» семиотики выйти к символически реальной для Пастернака софийности и мифологеме Прекрасной Дамы, что поможет понять и завершающие строки поэта, говорящие о метаморфозе «я». Это сделать тем более необходимо, что сама исследовательница заметила, как «в мотивном соседстве “сна”, “сердца”, “дверц” и “воды” любимая соотносится с библейской “сестрой” из Песни песней» (с. 107):

Я сплю,  
но сердце мое бодрствует.  
Голос!  
Друг мой стучится:  
Открой мне,  
сестра моя, подруга моя,  
голубка моя, чистая моя,  
ибо моя голова  
полна росой,  
кудри мои —  
мелкими каплями ночи! (5,2)

Подтверждением устойчивости «соответствий» «сна», «сердца», «воды» и Прекрасной Дамы у Пастернака может быть его раннее стихотворение «Мне снилась осень в полусвете стекол» (1913), позже названное «Сон»:

И как с небес добывший крови сокол,  
Спускалось сердце на руку к тебе.

С другой стороны, прямую отсылку к приведенному А. Маймескуловой фрагменту из Песни песней мы находим в пастернаковском переводе (1938) стихотворения Верлена «Греен»:

Я с воли только что и весь покрыт росой,  
Оледенившей лоб на утреннем ветру.

Не связывая прямо финальные строки стихотворения с устремленностью «я» к Прекрасной Даме, интерпретаторы тем не менее единодушно отмечают трансформацию, которую переживает герой. Ф. Бьёрлинг говорит об «аналогии» между «биением сердца и покачиванием поезда», причем «движение и раскачивание вагонных дверей приписывается преднамеренному действию сердца» (с. 176). В интерпретации К. О'Коннор — «сердцебиение поэта синхронизируется со стуком колес поезда. По всей вероятности, это вспышки света от вагонных дверей на плоскости степи. В любом случае, поэту кажется, что он испытывает чувство расширения космоса, в котором стираются границы между им самим, поездом и окружающей степью» (385, с. 30). А. Маймескулова уже определенно говорит о мотиве «второго рождения» и связывает глагол «сыплет» (в значении «рассыпания, распадаения») с ранним «расшиблась», что скрепляется параллелизмом начала и конца:

Расшиблась весенним дождем обо всех —  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

В то же время исследовательница считает, что здесь «распадение» и перерождение происходит и на метапоэтическом уровне, а «предсказание “сердца” и “вагонных дверей” глаголом “сыпать” лишает оба референта их объектного значения»: «семантическая невнятность выражения “сердце <...> Вагонными дверцами сыплет в степи” — шифрует прекращение коммуникации ради ее перевода в другой онтологический ранг, связанный, как правило, у авангардистов с выходом к исходной мировой и речегенной инстанции» (с. 109).

Таким образом, А. Маймескулова последовательно проводит свою линию интерпретации и возводит реальность стихотворения к неким «чистым», изначальным и абстрактным началам, отделенным от референтов и субъектов. Однако на самом деле у Пастернака не происходит выхода ни в абстрактную бестелесную всеобщность, ни в безличную вечность. Финал стихотворения, наоборот, возвращает нас к очень архаической гротескной телесности образа.

Поезд и «я», как видно из предшествующего анализа, не условно-поэтически, а символически реально становятся здесь единым существом и притом так, что сохраняется ощущение телесной фактуры каждого из взаимопроникающих образов. Двухтел сам творительный превращения. «Сердце <...> вагонными дверцами сыплет» может быть прочитано как: 1) сердце /движет / вагонными дверцами как предметом и 2) сердце превращается в вагонные дверца, становится ими. Дополнительную сложность создает двусмысленность слова «сыплет», которое может означать: 1) разбрасывать (удары сердца и предметы — вагонные двери); 2) часто издавать и распространять вовне («рассыпать») звуки (открываемых дверей, ударов сердца). При явном предпочтении не «предметного», а «метаморфического» понимания, оно не существует без первого, поэтому мы и вынуждены говорить о двухтелом (гротескном) теле открытого финала, отвечающего «разливу» «сестры моей — жизни» и любовной интенции героя, делающей его больше самого себя. *Именно теперь «я» становится вровень со страдательной самоотдачей* («рассыпанием», «расплескиванием» себя) *сестры-жизни*. Мы уже говорили о противоположности такой позиции — демоническому возв-

ращению все сметающей лавиной. Не менее противоположно оно и абстрактному растворению в «исходной инстанции».

1. Исследовательница пишет: «В действительности это несобственная прямая речь: стихотворение как бы нейтрально излагает “старомодную” точку зрения, в то время как на самом деле оно ее пародирует, используя слово (“резон”. — С.Б.), которое в устах поэта может звучать только иронически» (с. 168).

2. О самоотдаче, связывая ее со звукомысловой игрой мотивами («разлив» и «расшиблась») и «сугубо пастернаковской семантемой “разрушение, рассыпание, рассорение”» говорит А. Маймескулова (Указ. соч. С. 95–96).

3. См. параллель к этой строфе в «Детстве Люверс», отмеченная в: *Топоров В.Н.* Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1999. С. 18–19.

4. Мы рассматриваем как канонический этот вариант строфы, тогда как А. Маймескулова предпочитает ту редакцию 3–4 строф, которая отличается от всех прижизненных изданий произведений Пастернака и была им предложена для невышедшей книги, в так называемой «Верстке» (1957).

5. Такая интерпретация поддержана тем, что отождествления человека с веткой, листом, деревом — постоянны в книге Пастернака. Один из первоисточников образа камыша-тростника, как известно, — запись Паскаля: «Человек всего лишь тростинка, самая слабая в природе, но это тростинка мыслящая» (*Паскаль Б.* Мысли. М., 2001. 1, XV, 200. С. 191).

6. Ф. Бёрлинг считает, что к такому «новому восприятию стихотворения» должно привести не это место, а первое упоминание о любимой (6-я строфа) (Указ. соч. С. 174). Но ситуация начинает проясняться именно в переходной 4-й строфе.

## 5. ПЛАЧУЩИЙ САД

Ужасный! — Капнет и вслушается,  
Все он ли один на свете  
Мнет ветку в окне, как кружевце,  
Или есть свидетель.

Но давится внятно от тягости  
Отеков — земля ноздревая,  
И слышно: далеко, как в августе,  
Полуночь в полях назревает.

Ни звука. И нет соглядатаев.  
В пустынности удостоверюсь,  
Берется за старое — скатывается  
По кровле за желоб и через.

К губам поднесу и прислушаюсь,  
Все я ли один на свете, —  
Готовый навзрыд при случае, —  
Или есть свидетель.

Но тишь. И листок не шелохнется.  
Ни признака зги, кроме жутких  
Глотков и плескания в шлепанцах  
И вздохов и слез в промежутке.

1

«Плачущий сад» — название-метафора, но само стихотворение построено на образном принципе более древнем и семантически более мощном, чем троп, — на *дву-членном параллелизме*<sup>1</sup>. Перед нами первый образец данной образной формы, одной из центральных в книге.

Отчетливый двучленный параллелизм объединяет первую и четвертую строфы, героями которых являются *сад* и *я*:

Ужасный! — Капнет и вслушается,	К губам поднесу и прислушаюсь,
Все он ли один на свете	Все я ли один на свете, —
Мнет ветку в окне, как кружевце,	Готовый навзрыд при случае, —
Или есть свидетель.	Или есть свидетель.

Как и в классическом фольклорном параллелизме, здесь по признаку движения-действия соположены картина природы и картина человеческой жизни, которые оказываются синкретически нерасчленимыми. При этом «соответствия» охватывают не только картины в целом, но и их детали: «вслушается» — «прислушаюсь»; «капнет» — «навзрыд»; «все он ли один на свете» — «все я ли один на свете», «мнет ветку в окне, как кружевце» — «к губам поднесу»; «или есть свидетель» — «или есть свидетель», «сад» — «я». Параллелизм, что особенно важно, акцентирован и ритмически: стихотворение написано трехстопным амфибрахией, но именно приведенные строфы выделены тем, что в них на амфибрахической основе рождается трехиктный дольник. Дополнительный штрих — только эти строфы и завершаются короткими строками — двухиктным дольником.

Уже беглый взгляд на пастернаковский параллелизм позволяет увидеть, что он не только похож на фольклорный, но и отличается от него, во-первых, более частой *заменой лексических повторов — смысловыми*, во-вторых, большей *свободой композиционных перестановок* (3-я строка первой строфы соответствует не 3-й, а 1-й строке четвертой строфы, есть и не совпадающие детали: «Ужасный!» — о саде, «при случае» — о «я»), в-третьих, *асимметричностью*.

Эти особенности еще более очевидны во втором параллелизме, в котором сад представлен 1-й строкой второй строфы и всей третьей строфой, «я» — пятой строфой:

Но давится внятно от тягости Отеков — земля...	Но
Ни звука. И нет соглядатаев.	...тишь. И листок не шелохнется.
В пустынности удостоверюсь,	Ни признака зги, кроме жутких
Берется за старое — скатывается	Глотков и плескания в шлепанцах
По кровле за желоб и через.	И вздохов, и слез в промежутке.

Подчеркнем «соответствия», которые, однако, стали здесь не столько лексическими, сколько смысловыми: «но» — «но»; «ни звука» — «тишь»; «пустынность» — «ни признака зги»; «давится внятно от тягости / отеков земля» — «жутких / глотков» «и

вздохов»; «берется за старое, скатывается» — «плескания в шлепанцах», «и слез в промежутке». Асимметрия же тут настолько очевидна, что она едва ли не грозит заслонить синкретическую основу, на которой данный тип образа держится. Тем не менее, параллелизм несомненен — и не только образный, но и композиционный, асимметрично делящий стихотворение на две неравные части 1–3 строфы («сад») — 4–5 строфы («я»).

## 2

Еще одна отличительная черта пастернаковского параллелизма: его первый, природный, член («сад») — *метафоризован*, что не характерно для фольклорного образа этого типа. При описании сада нагнетаются метафоры-олицетворения: он «вслушивается», «мнет ветку, как кружевце», опасается свидетеля-соглядатая, «удостоверяется» в «пустынности» (одиночестве). Сближаясь с человеком, «сад» оказывается субъектом, к которому можно обращаться фамильярно («Ужасный!»), как к приятелю, и иронически («берется за старое»)² (позже в «Душной ночи» эпитет «ужасный» приобретает совсем иной — прямой смысл: «ужасный говорящий сад»).

Напротив, когда речь заходит о втором члене параллели, о «я», метафоризм исчезает, а иронически-фамильярное снижение сочетается с образами совсем иной тональности:

...жутких

Глотков и плескания в шлепанцах...

«Плескание в шлепанцах» — *гротескный* («двутелый», по М. Бахтину) гиперболический образ, в котором сошлись «слезы» «я» и «дождь». Ведь то, что плещет в шлепанцах и что должно было бы быть слезами «я», — перерастает эти слезы, становится чем-то бóльшим, чем они, — самим дождем сада (если не «слезами вселенной», которые в другом стихотворении помещены «в лопатках»), а «я» на наших глазах переживает метаморфозу и оказывается равновеликим саду (природе), а не просто похожим на него.

Так же нужно понимать и некоторые другие места стихотворения, например, фразу о том, что «нет соглядатаев» (реминисценция из стихотворения А. Фета «Ласточки», начинающегося строкой — «Природы праздный соглядатай»). Мы-то знаем, что в стихотворении кроме сада есть тот, кто его видит, но в том-то и дело, что он *не соглядатаяй природы, а ее второе «я», синкретически нерасчленимое с нею*.

Все, до сих пор сказанное, свидетельствует о том, что в основе поэтики стихотворения — принцип нового синкретизма, который определяет не только образную, но и тематическую структуру целого. Чтобы завершить разговор об образе, присмотримся к соотношению в «Плачущем саде» звукового и зрительного начал.

На первый взгляд акцентирование именно звука естественно в ночном стихотворении. Но поэт делает это так, что заставляет предположить более глубокий художественный умысел.

И сад, и «я», желая убедиться, что нет «свидетеля», — не всматриваются, а «*вслушиваются*» («прислушиваются») в окружающее. То, что происходит в это время в полях, не видно, а «слышно: далеко, как в августе, / Полночь в полях назревает» (до этого было «внятно» /слышно/, как земля «давится <...> от тягости отеков»). Наконец, в финале в одном ряду оказываются:



Ни признака зги, кроме жутких  
Глотков и плескания в шлепанцах...

«Зга» в русской речи имеет исключительно ограниченную сочетаемость и употребляется только в выражениях типа «не видно ни зги». Поэт же делает это редкое слово окказиональным синонимом звукового образа.

У нас есть все основания думать, что Пастернак воспроизводит особое (ночное) состояние я-сада, при котором исходный синкретизм слуховых и зрительных образов актуализируется. Но дело не только в том, что слуховые образы берут на себя функции зрительных. Следует увидеть большее: трижды повторяющиеся с отрицательными коннотациями образы «свидетеля-соглядатая» говорят о страхе обоих героев перед внешней и чужой точкой зрения. Этот мотив будет прямо выговорен позже в «Душной ночи»:

...у плетня  
меж мокрых веток с ветром бледным  
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,  
Ужасный говорящий сад.  
Еще я с улицы за речью  
Кустов и ставней — не замечен;

Заметят — некуда назад:  
Навек, навек заговорят.

Герой, конечно, боится не просто болтливости сада, а его магической силы, которая может включиться, только если состоится зрительное восприятие (ср. вариацию на эту тему в более раннем стихотворении: «Бушует бульваров безлиственный заговор. / Они поклялись извести человечество» — «Метель», 1914).

На этом фоне синкретическая подмена зрительных образов звуковыми в «Плачущем саде», сопровождающаяся боязнью «соглядатая» и неприятием взгляда со стороны, приобретает более широкий смысл, чем стихотворение, казалось бы, предполагало.

### 3

На первом плане мы до сих пор видели натурфилософскую тему, с прямой и неслучайной отсылкой к Фету. Именно с Фетом и Тютчевым в русскую поэзию пришло «глубокое убеждение в действительной, а не воображаемой только одушевленности природы» (277, с. 123), а вместе с ним и параллелизм как образная форма, способная адекватно выразить такое видение субстанциального, а не условно-поэтического единства человека и мира<sup>3</sup>.

Отсылка к русской философской лирике (и внутренне присущий самому «Плачущему саду» синкретизм) приоткрывает в стихотворении Пастернака смыслы и внесмысловую активность, не сводимые к теме первого плана — человек и природа. Прежде всего, должна быть опознана любовная тема.

Конечно, слезы «я» — имеют причиной любовь. Сестра-жизнь, в предшествующем стихотворении разбившаяся весенним дождем обо всех и обернувшаяся любимой, теперь вновь приходит, но уже дождем-слезами. Их прямая связь с любовным

переживанием не эксплицирована, но мы ощущаем главное: тут страдание от полноты (говоря словами того же Фета, — от «избытка счастья и сил» /«Прости! Во мгле воспоминанья»/), поэтому оно и воспринимается как неотделимое от сада-рая, от весеннего дождя и «сырой прелести мира»<sup>4</sup>. Первозданность, роднящую стихотворение с первофеноменами любовной лирики (Песни песней), придает «Плачущему саду» его неосинкретизм — параллелизм и гротеск, тенденция к замене зрительных образов звуковыми и такая субъектная организация, при которой субъект речи и герой нерасчленимы, что исключает внешнюю и чужую точку зрения. Само неприятие чужого взгляда имеет двойную мотивировку. На уровне архаических структур сознания и образа это боязнь стать объектом чужого видения и его следствия — чужого слова («заговора», в том числе и любовного). На уровне современного личного сознания — это ощущение предельной обнаженности «я», захваченного любовным чувством и не открывающегося в своей сокровенной глубине овнешняющему взгляду со стороны. *Неявность* становится у Пастернака здесь имманентным свойством любовной темы.

#### 4

Так же неявна и третья тема, делающая «Плачущий сад» не просто стихотворением, а «стихотворением стихотворения» (метастихотворением) — тема творчества<sup>5</sup>. Она угадывается благодаря уже отмеченной реминисценции из Фета и ряду отсылок поэта к собственным устойчивым мотивам и образам.

Стихотворение Фета «Ласточки» по существу строится, как и «Плачущий сад», на асимметричном параллелизме живой природы и «я», полета ласточки и *поэтического вдохновения*:

Природы праздный соглядатай,  
Люблю, забывши все кругом,  
Следить за ласточкой стрельчатой  
Над вечеряющим прудом.

Вот понеслась и зачертила —  
И страшно, чтобы гладь стекла  
Стихией чуждой не схватила  
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье  
И та же темная струя, —  
Не таково ли вдохновенье  
И человеческого я?

Не так ли я, сосуд скудельный,  
Дерзаю на запретный путь,  
Стихии чуждой, запредельной,  
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

(1884)

Прямо фетовская тема вдохновения и творчества в тексте «Плачущего сада» тоже не выражена, но представление о поэтической стихии как влаге («темная струя», «хоть каплю зачерпнуть») — одно из ключевых и у Пастернака. В «Плачущем саде»

скрещиваются гротескные у Пастернака образы «губ», «слез» и «дождя», а это в его поэтическом мире — идеальное условие для выхода к теме и акту творчества. Такая полнота составляющих не всегда бывает налицо. Так, в классическом

Февраль. Достать чернил и плакать!  
Писать о феврале навзрыд...  
Перенестись туда, где ливень  
Еще шумней чернил и слез (1912) —

есть «ливень» и «слезы», но нет «губ». В других случаях метатекстуальный эффект дает сочетание мотивов «дождя» и «губ»:

Напев мой опечатан пломбой  
Неизбываемых дождей...  
Я смок до нитки от наитий...  
Он /Север/ весь во мгле и весь — подобье  
Стихами отягченных губ.  
(Встав из грохочущего ромба, 1913)

См. вариант: влага и губка:

Поэзия! Греческой губкой в присосках  
Будь ты, и меж зелени клейкой  
Тебя б положил я на мокрую доску  
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжжи и фижмы,  
Вбирай облака и овраги,  
А ночью, поэзия, я тебя выжму  
Во здравие жадной бумаги.  
(Весна, 1914)<sup>6</sup>

А в «Сестре моей — жизни» — в «Про эти стихи» — вариантом влаги оказывается вино, которое тоже сведено с губами и стихами:

Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут окунал.

В самом же «Плачущем саде» почти явным намеком на стихогенную природу дождя-плача является строка

Готовый *навзрыд при случае...*

Тут, конечно, автореминисценция:

И чем *случайней*, тем вернее  
*Слагаются стихи навзрыд.*  
(Февраль. Достать чернил и плакать!)

В свете такой переключки последняя строфа –

Но тишь. И листок не шелохнется.  
Ни признака зги, кроме жутких  
Глотков и плескания в шлепанцах  
И вздохов и слез в промежутке –

может быть понята как картина природы и любовного переживания, но и как описание творческого акта, заставляющее вспомнить финальный аккорд позже идущего «Определения творчества»:

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье – лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

В гротескном «плескании в шлепанцах» граница между «я» и «миром» снята еще смелее и выразительнее, чем в строках о мироздании и сердце.

---

1. К пониманию этого отдаленно приближается К. О'Коннор, когда замечает: «"К губам поднесу и прислушаюсь"». Можно предположить, что поэт подносит к губам ветку сирени, которую сад "мял" в окне в первой строфе; благодаря этому разрушаются границы, разделявшие прежде поэта и его близнеца – сад». И в другом месте: «Мучающая поэта бессонница и его беспокойное бдение описано в словах, соответствующих промокшему под дождем саду» («Плескание в шлепанцах») (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister – Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 32).*

2. Этого стиливого оттенка не чувствует Д. Пуста, который толкует начало стихотворения *только* всерьез: «Слово "ужасный" – учитывая тот контекст, в котором оно встречается, – указывает на состояние избыточной переполненности, тяжести, на состояние высшего напряжения, которое чревато взрывом» (*Пуста Д. Б. Пастернак «Плачущий сад» (анализ стихотворения) // Dissertationes Slavicae. Slavistische Mitteilungen. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged. 1988. С. 320).*

3. О параллелизме у Тютчева и Фета см. также: *Брюсов В. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 206; Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. М.:Л., 1966; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997; Бройтман С.Н. Тютчев и русский символизм // Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию Г.В. Краснова. Коломна, 2001.*

4. К. О'Коннор понимает эмоциональное состояние героев более однозначно: «Промокший сад», «альтер эго поэта» – «тайный участник тоски и подавленности» (Указ. соч. С. 31).

5. Тему творчества и метатекстуальность «Плачущего сада» почувствовал Д. Пуста, но он не ощутил иерархию тем у Пастернака и начал свой анализ с утверждения: «В стихотворении зафиксирован промежуточный временной отрезок между двумя творческими актами, как бы тот промежуток, в пределах которого мир приближается посредством "вспомогательного" творческого жеста субъекта к реченному состоянию, обретает способность артикуляции, словесного самовыражения» (*Пуста Д. Указ соч. С. 320).* Между тем, своеобразие нашего стихотворения состоит в том, что его метатекстуальность – неявная, находящаяся в тени пейзажной и любовной тем и только проглядывающая сквозь них. Насильственное выдвигание ее на первый план искажает смысловую перспективу «Плачущего сада» и ведет к тому, что исследователь начинает приписывать стихотворению то, чего у него нет, но, якобы, должно быть.

6. См. и более позднюю и откровенно метатекстуальную «Поэзию» (1922): «Отростки ливня грязнут в гроздьях / И долго, долго до зари / Кропают с кровель свой акростих, / Пуская в рифму пузыри. // Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь поставлена – струись!»

## 6. ЗЕРКАЛО

В трюмо испаряется чашка какао,  
Качается тюль, и – прямой  
Дорожкой в сад, в бурелом и в хаос  
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят  
Смолой; там по маете  
Очки по траве растерял палисадник,  
Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мрак, за калитку  
В степь, в запах сонных лекарств  
Струится дорожкой, в сучках и в улитках  
Мерцающий жаркий кварц.

Огромный сад тормошится в зале  
В трюмо – и не бьет стекла!  
Казалось бы, все коллодий залил,  
С комода до шума в стволах.

Зеркальная все б, казалось, нахлынь  
Непотным льдом облила,  
Чтоб сук не горчи и сирень не пахла, –  
Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме,  
И только ветру связать,  
Что ломится в жизнь и ломается в призме,  
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад.  
Огромный сад тормошится в зале  
В трюмо – и не бьет стекла.

И вот в гипнотической этой отчизне  
Ничем мне очей не задуть.  
Так после дождя проползают слизи  
Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,  
На цыпочках скачет чиж.  
Ты можешь им выпачкать губы черникой,  
Их шалостью не опоишь.

Огромный сад тормошится в зале,  
Подносит к трюмо кулак,  
Бежит на качели, ловит, салит,  
Трясет – и не бьет стекла!

## 1

Существуют три редакции «Зеркала». Самая ранняя, озаглавленная «Я сам»<sup>1</sup>, представляла собой начальные шесть строф приведенного выше текста. В первом издании «Сестры моей – жизни» (1922) к ним прибавилось еще четыре строфы. Позже поэт предпринял несколько попыток сокращения стихотворения: в «Избранном» 1926-го, 1933-го и в готовящемся в 1956 году (невышедшем) издании он исключил строфы 4-ю, 5-ю и 6-ю.

В чем же состояла авторская воля при переработке текста? Появление 7–10 строф выговорило и развило то, что неявно присутствовало в первой редакции (очевиднее всего – в заглавии «Я сам») – *параллелизм «зеркало-душа»*: уже первая новая строфа (7-я) прямо вводит отсутствовавший до этого, но подразумеваемый второй член параллели:

Души не взорвать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад.  
Огромный сад тормошится в зале  
В трюмо – и не бьет стекла.

Когда это произошло, отпала необходимость в поясняющем заглавии – и «Я сам» стало «Зеркалом». Одновременно с выявлением *архитектонической структуры параллелизма* «Зеркало» в новой редакции приобрело выраженную *композиционную трехчастность*.

Позднейшие попытки сокращения текста не посягали на разрушение основного параллелизма – они были связаны, очевидно, с недовольством Пастернака средней частью стихотворения, в которой речь идет о *трансформации сада в зеркале (и жизни – в искусстве)*<sup>2</sup>. Подчеркнем: Пастернак на разных этапах своего художественного развития (от 20-х до 50-х годов) стремился переделать или сократить именно строфы, которые можно было понять как утверждение о том, что искусство иссушает жизнь. Изъятие же их превращало трехчастное «Зеркало» – в двухчастное, но с подчеркнутым параллелизмом, в отличие от просто двухчастного, каким оно было в первой редакции.

Вторая редакция предпочтительней других потому, что она не только самая полная, но и наиболее совершенная художественно, в частности, благодаря сохранению в ней «противоречий» подобных тем, которые не хотел исправить Пушкин в «Евгении Онегине», – живых противоречий между жизнью и искусством.

«Зеркало» привлекает к себе повышенное внимание исследователей. Помимо многочисленных замечаний о нем в общих работах о поэте (А. Синявский, В. Альфонсов, Л. Флейшман и др.), ему посвящено по крайней мере четыре специальных анализа. Можно сказать, что в его понимании пройден путь от эмпирического описания (J. Schulz) к отвлеченно-эстетической интерпретации (А. Юнгрен, Z. Maroti), а затем — к артистическому наброску целого (Б. Гаспаров), открывающему возможность более или менее адекватного прочтения. Подчеркнем: лишь возможность, ибо целое «Зеркала» только начало теперь вырисовываться.

Авторы первых анализов не видели конкретной ситуации, лежащей в основе стихотворения, и акцентировали в нем гносеологическую или эстетическую проблематику (зеркало как метафора познания и/или творчества). Важным казалось прежде всего то, что в центре описания «сад, отраженный в трюмо, живущий, так сказать, второй жизнью» (267, с. 21), что «“Зеркалу” (метафора познания — по многовековой культурной традиции, восходящей к Платону и ап. Павлу) передаются атрибуты отражающейся в нем среды» (306, с. 378). «Смысловым стержнем» такого построения признавалось то, что рассказ о саде в зеркале «сочленен» с рассказом поэта о себе: «За поэтическим описанием сада до, во время и после дождя раскрывается второй пласт значений, связанный с темой творчества как гадательного взглядывания и прозрения» (347, с. 226).

Эти сами по себе верные, но слишком общие прочтения были конкретизированы после реконструкции художественной ситуации стихотворения: «Его героем оказывается ребенок, по-видимому только что проснувшийся после ночи (а может быть, и ряда ночей), проведенной в лихорадочном бреде или полубреду. Материалом ночных видений служили впечатления дня накануне болезни, когда он, уже заболевая, играл в саду <...>. Стихотворение застает героя в первый момент пробуждения, в постели. Кровать обращена изголовьем к саду, напротив кровати стоит трюмо. Утренняя чашка какао — ближайший к нему предмет, первое, что он видит в зеркале, — по-видимому, стоит на столике возле кровати. В зеркале герой вновь видит сцену, послужившую источником стольких болезненных переживаний, напоминающую и о дне накануне заболевания, и о ночном бреде. Но беззвучный жар и все связанные с ним ощущения миновали, от них осталось только воспоминание. И за окном знойный день сменился после ночной грозы прохладой и освежающим веянием («качается тюль»). Раскаленный, шумящий, «семенящий» в головокружительном движении, гипнотически мерцающий, шершаво-колючий мир волшеббно преобразился, пройдя через холодную и гладкую поверхность зеркала, сделался бесшумным, нечувствительным, безопасным. Его угрожающее раскачивание, напоминающее поднесенный к лицу кулак, теряет свою силу, попав в рамку зеркального отражения. Зеркало-призма, зеркало-фотография, этот медиум, сквозь который герой видит мир, служит защитой, преградой, непроницаемой в своей прозрачности, — подобно слою коллодия или ледяному компрессу» (67а, с. 65–66).

Итак, перед нами «ситуация заболевания — бреда — выздоровления», которая «обычно имеет у Пастернака профетический смысл: в этой ситуации героя посещает некое откровение <...>. Таким откровением <...> оказывается постижение “целебной” сущности искусства, преобразующего мир в его отраженное подобие. Оказавшись в “зазеркалье”, отделенный медиумом-отражением от прямого физического воздействия внешнего мира, герой способен сохранить воспоминание о пережитом, даже навсегда их зафиксировать в памяти (как на фотографии). В этом преображен-

ном виде хранимой на дне души “залежи” впечатлений не грозит быть уничтоженной, “кладу” — разграбленным» (67а, с. 66).

Открытие индивидуальной ситуации, лежащей в основе стихотворения, наполняет жизнью те смыслы, которые в прежних трактовках выглядели абстрактными, и в этом плане сделанное Б. Гаспаровым трудно переоценить. Тем не менее, исследователь не исчерпал тему. Прежде всего, он не отрефлексировал ситуацию стихотворения во всей ее индивидуальности, пожертвовав полнотой тому, что априорно счел самым главным.

Выявив «залежи» детских впечатлений в сознании взрослого и различив два времени (до и после пробуждения героя), Б. Гаспаров так и оставил их расчлененными, поддающимися пересказу в хронологической последовательности. Но ведь у Пастернака это не так. Прежние исследователи потому и не замечали странности ситуации, что *наложение времен в ней скрыто, а высказывание от начала до конца выдержано в настоящем*. Нарративная стратегия, необходимая для того, чтобы аналитически расчлнить последовательность событий, в «Зеркале» элиминирована — *повествование вытеснено речью*, протекающей одновременно с моментом действия. Сами глаголы прошедшего времени появляются в тексте лишь в 4–5 строфах («Казалось бы, все коллодий залил»; «Зеркальная все б, казалось, нахлынь / Непотным льдом облила, / Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, — / Гипноза залить не могла»), но сослагательное наклонение позволяет и эти действия интерпретировать как протекающие в настоящем. Благодаря всему отмеченному, в «Зеркале» расчлененное время рассказываемого события заменено синкретическим временем события самого рассказывания, и, как это обычно бывает у Пастернака, «образы живут пространством и временем самого стиха», а не эмпирическим внехудожественным временем (123, с. 469).

Итак, хотя художественная ситуация предполагает различие двух моментов времени (до и после пробуждения), сам текст не дает нам твердых критериев для такого различения и для отнесения каких либо его фрагментов к прошлому. Кажется, что в «Зеркале» есть другое хронологическое членение, на котором настаивает А. Юнгрен: состояние до (1–4 строфы), во время (5–6 строфы) и после дождя (7–10 строфы). При ближайшем рассмотрении и эта версия предстает лишь как «гадательная» и вероятная. То, что исследовательница интерпретирует как «дождь» («Казалось бы, все коллодий залил», «Зеркальная все б, казалось, нахлынь / Непотным льдом облила»), вполне может быть объяснено иначе: здесь не бытийный, а компаративный план образа, никакого реального дождя нет, но «зеркальная нахлынь» лишь напоминает эффект, возникающий во время дождя. И в 8–9 строфах «Так после дождя проползают слизни / Глазами статуй в саду. // Шуршит вода <...>» — можно понимать и как описание реального состояния природы после дождя, и как *сравнительный оборот*, вовсе не требующий от нас думать, что дождь на самом деле сейчас прошел.

Возникает вопрос: не обусловлена ли такая «неуловимая» поэтика времени «зеркальной» природой стихотворения? Не содержит ли оно в себе начала, делающие его отзывчивым на разные ситуации, но в них принципиально не вписывающимся и неполностью ими объясняющимся, как неполно отражение в зеркале? Как бы то ни было, вопрос об архитектонике и композиции стихотворения требует специального рассмотрения. Пока можно сказать, что, сделав синкретическим время, поэт компенсировал его нерасчлененность параллелизмом и четкой трехчленностью композиции — и перенес смысловые акценты с внехудожественного времени и пространства на *синкретическое время и особым образом организованное пространство самого текста*, которые стали ключом к «Зеркалу».



Б. Гаспаров, не придав значения архитектонике и композиции, не подверг их анализу и попытался выйти к смыслу «Зеркала» через то, что он считает его подтекстом, — фрагмент из Первого послания к Коринфянам ап. Павла: «Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем; когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится. Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (Кор. 1, 13, 9–12).

Исследователь так сформулирует свою гипотезу смысла: «В стихотворении Пастернака мистический образ земного видения мира как бы сквозь стекло, ограниченного, как разум младенца, получает буквальное и жизненно конкретизированное воплощение. Герой стихотворения, ребенок, действительно видит мир в зеркале трюмо, во всей произвольной ограниченности этой картины зеркальной рамкой, и во всей причудливости наложения различных ее планов в плоском отражении. Его опыт прямого контакта с внешним миром оказался пока непосильным, оставив в памяти множество болезненных “ссадин”. Но представшая при пробуждении картина мира в причудливой перспективе зеркального отражения пробуждает предчувствие прямого контакта и целостного, нечастичного постижения мира в будущем. Герой осознал свою “зазеркальную” позицию — позицию “младенца”, видящего мир как бы сквозь стекло, — и тем самым приобщился к стремлению увидеть мир весь целиком и “лицом к лицу”. Пробуждение ребенка после болезни оказывается его духовным пробуждением» (67а, с. 67).

Такое прочтение во многом углубляет прежние трактовки «Зеркала», но, конечно, не исчерпывает его. Именно потому, что оно не учитывает композицию целого, оно вырывает из контекста и стихотворение, и новозаветный источник. Ведь в Первом послании Коринфянам до и после приведенного исследователем фрагмента речь идет о *любви*<sup>3</sup>, от которой неотделима проблема частичного или истинного познания. Но и «Зеркало» — часть книги о любви и может быть понято только внутри нее. Все сказанное вынуждает нас к тому, чтобы вновь обратиться к стихотворению, учтя прежние опыты его интерпретации.

### 3

Присмотримся к выявленным фактам — принципу параллелизма и композиционной трехчастности «Зеркала» — и постараемся понять их смысл и внесмысловую активность. Начнем с трехчастности, ибо она стала стержнем анализа стихотворения, выполненного А. Юнгрен.

Исследовательница делит стихотворение «на три части, которые можно тематически обозначить как «сад», «зеркало» и «изображение / я сам»» (347, с. 227). Первая часть — «пейзажная» (1–3 строфы), вторая — «зеркально-мнимая» (4–7 строфы), третья — «автопортретная» (или «метатекстуальная»: 8–10 строфы). Сюжетное движение, по Юнгрен, состоит в том, что «стихотворение заключает в себе историю возникновения изображения сада. Если в первой строфе “трюмо” “бежит” в сад, выхватывая фрагмент неограниченной действительности, то в последней строфе, перекликающейся с началом стихотворения, сад уже полностью перенесен во внутреннее зазеркальное пространство и заключен в раму изображения. Открытому, разомкнутому пространству первой строфы (“в буреломе и хаосе”) противопоставляется замкнутый в раму, подчиненный власти зеркала сад, точнее его отражение <...>. Сад <...> как бы пересоздан в процессе смысловых трансформаций по ходу стихотворения» (347, с. 227). В этом исследовательница, как явствует и из завершения ее статьи,

видит творческую волю автора: «Едва намеченная в начале стихотворения способность зеркала снимать противопоставление динамики и статики, проявляется в финале во всей полноте как запечатленное, увековеченное движение <...>. Таким образом, сад, замкнутый вовнутрь изображения, то есть вовнутрь стихотворения «Зеркало», освобождается от уз времени и причинности и начинает существовать в надвременном настоящем игры» (347, с. 235–236).

Приведенная трактовка при всей ее глубине не совсем корректна. Прежде всего, в стихотворении нет изображенного непосредственно пейзажа, нет «сада» самого по себе, а есть *сад, уже отраженный в зеркале и увиденный особо устроенным зрачком*. Проницательно выявленная исследовательницей многоступенчатая зеркальная композиция с глазом, вписанным в ее центр (347, с. 228, 230), лишь проявляется в середине стихотворения, но задается она с первых строк (и даже с заглавия, поскольку слово «зеркало» этимологически родственно «зрачку»):

В трюмо испаряется чашка какао,  
Качается тюль, и – прямой  
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос  
К качелям бежит трюмо.

Принцип зеркальности, как показала сама же А. Юнгрен, здесь проявляется в обрамляющем повторении первого и последнего слова («трюмо»), которое вновь возникнет в переходной четвертой строфе (347, с. 228), содержащей рефрен («Огромный сад тормозится в зале / В трюмо – и не бьет стекла»). То есть *в «трюмо» вписана вся первая часть стихотворения*. Само слово, «трюмо» употреблено тут вместо слова «зеркало» не случайно: оно «принадлежит к разряду несклоняемых, в предложной конструкции “в трюмо” винительный и предложный падеж совпадают. Строка “в трюмо испаряется чашка какао” оказывается грамматически двусмысленной, нейтрализуя противопоставление направленного движения (вин. п.) и местопребывания, т. е. статики (пред. п.)» (347, с. 227)<sup>4</sup>. Но при такой форме высказывания, нельзя однозначно определить и вектор действия: движется ли чашка какао по направлению к зеркалу (как в следующей затем «Девочке» – «Вбегает ветка в трюмо») или само зеркало «бежит» к ней, как оно бежит «дорожкой в сад, в бурелом и хаос / К качелям» – в следующих строках».

Кроме того «зеркальность» – в возможности симметрично-перевернутого прочтения каждого образа. «Качается тюль» – *в комнате* и одновременно «*в трюмо*». «Трюмо» бежит к качелям *по дорожке* и одновременно *само став этой дорожкой* (такой смысловой эффект создает излюбленный Пастернаком творительный падеж превращения, в первый, но не последний раз появившийся в нашем стихотворении). Соответственно «бурелом», «хаос» и «качели» – сразу и реальные, и зеркальные. И дальше, когда во второй и третьей строфе говорится:

Там сосны враскачку воздух саднят  
Смолой; там по маете  
Очки по траве растерял палисадник,  
Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мрак, за калитку  
В степь, в запах сонных лекарств

Струится дорожкой, в сучках и в улитках  
Мерцающий жаркий кварц, —

то «там» значит и «в саду», и в «зеркале». Одно из подтверждений этого то, что вновь появляется уже знакомый нам образ, в котором, зеркало «трюмо» заменено своим материалом и природным архетипом — «кварцем»: «Струится дорожкой в сучках и улитках / Мерцающий жаркий кварц»<sup>5</sup>. Другое подтверждение: искусствоведческий термин «задний план» («И к заднему плану, во мрак, за калитку»), обычно применяемый при характеристике изображения, а не реального пейзажа, свидетельствует, что речь идет о картине, отраженной в зеркале.

Зеркальная неопределенность подержана в 1—3 строфах и частым употреблении творительного падежа в таких конструкциях:

...и прямой  
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос  
К качелям бежит трюмо.

Струится *дорожкой*, в сучках и улитках  
Мерцающий жаркий кварц.

Там сосны враскачку воздух саднят  
Смолой...

Первые два случая могут быть интерпретированы как творительный падеж места, но и как творительный превращения. Третий случай не может быть понят так, что не делает его более определенным. Слово «саднить» в русском языке сохранило привычную и прямую сочетаемость со словами «рана» (порез) и «горло». Но «саднить» может «что-то» (та же рана) а не «чем-то» (чем-то, например смолой, может пахнуть). Пастернак резко нарушил установившуюся норму, в результате у него «сосны саднят смолой воздух». Это синкретическое наложение друг на друга двух оборотов речи: «ранить смолой» и «пахнуть смолой». Кроме того, здесь, зеркально перевернуты действительное и страдательное состояние: не у сосен саднят порезы, из которых каплет смола, а сами сосны запахом смолы, текущей из трещин в их коре, наносят ссадины воздуху. Как и во всех предыдущих употреблениях и творительного падежа, и слов «трюмо» и «сонных» (вместо «снотворных») (347, с. 232) тут возникает обратная перспектива и смещаются *статусы субъекта и объекта действия* — сосен и воздуха (а шире — «сада» и «зеркала»), их активности — пассивности, действительности — страдательности, напечатляемости — отражаемости.

Такое изображение хорошо вписывается в пастернаковское понимание «я» не как односторонне активного, а как в равной мере и «испытывающего», но это «испытывание», по словам университетского учителя поэта (Г. Шпета), «не есть просто интуитивное или потенциальное переживание в смысле активности, а есть первично данная особенность в переживании наряду с активностью» (335, с. 11)<sup>6</sup>. В этом свете сад 1—3 строф, уже отраженный в зеркале, нерасчлененно воспроизводит оба названных момента: «испытывание» и активное действие, феноменальное и интенциональное, эстетическое и функциональное.

Если это так, то вряд ли корректно называть первую часть стихотворения «пейзажной» и обозначать ее тему как «сад». Учитывая ситуацию «Зеркала», 1—3 строфы

скорее следовало бы озаглавить «Пробуждение» и видеть их особенность в том, что здесь сознание героя, стоящего на пороге сна и яви, мира и его отражения в зеркале, еще не разграничивает обе реальности. Впечатления жизнеподобного сна еще так свежи, что поэт, как ребенок, но программно пишет сад не только таким, каким видит его в зеркале, но и каким знает его. Поэтому «сад» здесь еще обладает чувственными признаками, которые зеркало не должно было бы воспроизводить — запахом, пластикой, температурой. *Такое изображение мотивировано и исходным параллелизмом зеркала // душа, несущим в себе семантику синкретизма.*

#### 4

Прежде, чем перейти ко второй части стихотворения, еще раз присмотримся к его составляющим и к принципу параллелизма. Мы помним, что А. Юнгрен выделяет 1–3, 4–7, 8–10 строфы, и такое членение имеет свои основания, но не является самоочевидным и единственно возможным. Не менее обосновано деление текста на строфы 1–3, 4–6 (ранняя редакция), 7–10 (новая редакция). Во всех случаях важно, что на зыбких границах между частями и в финале стоят строфы-рефрены:

4. Огромный сад тормозится в зале  
В трюмо — и не бьет стекла!  
Казалось бы, все коллодий залил,  
С комода до шума в стволах //

7. Души не взорвать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад.  
Огромный сад тормозится в зале  
В трюмо — и не бьет стекла. //

10. Огромный сад тормозится в зале,  
Подносит к трюмо кулак,  
Бежит на качели, ловит, салит,  
Трясет — и не бьет стекла!

Эти повторы отсылают к заданному архитектурному принципу, что делает «Зеркало», стоящее в книге после «Плачущего сада», основанным, как и он, на параллелизме, который и здесь не только образная, но и композиционная форма. Притом образно-композиционный параллелизм тут (вновь, как и в «Плачущем саде») воплощен тематически, словесно, ритмически и эвфонически. Размер «Зеркала» — сочетание четырех-трехстопного амфибрахия с четырех-трехиктным дольником. А строфы-рефрены выделены тем, что они (за исключением одной строки) — чистый дольник. В этих же строфах (но еще и в пятой, где три дольниковые строки) в клаузулах — сплошные ударения на звуке «а» и сквозные рифмы: зале-залил, залежь-зале, зале-салит; стекла-стволах, облила-не могла, клад-стекла, кулак-стекла (вообще ударное «а» встречается в стихотворении сверхчасто: 60 % в рифменных клаузулах, 41,5 % во всем тексте).

Такая выделенность стрóf-рефренов заставляет нас соотносить их друг с другом. Сделав это, мы замечаем, что они состоят из двух равных половин, расположенных зеркально-симметрично: повторяющейся и каждый раз новой. В четвертой строфе константная часть рефрена —

Огромный сад тормошится в зале  
В трюмо — и не бьет стекла! —

предшествует инновационной, говорящей о «кажимости», и тем самым сама начинается становиться ее символом. В седьмой строфе эти строки идут уже вслед за инновацией — словами о душе —

Души не взорвать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад —

и потому прочитываются как символическая параллель к ее неуничтожимости. В финальной десятой наши строки не имеют отдельно взятой параллели, но они раздвигаются, кольцом охватывают всю строфу, а по существу все стихотворение, преобразуясь в символический пуант «Зеркала».

Сравнение с «Плачущим садом» позволяет четче осознать и другую определяющую особенность «Зеркала». Там отношениями параллелизма были связаны «сад» и «я». Здесь же «сад» интериоризован, перенесен внутрь «зеркала-я». И хотя память о былом синкретизме «сада» и «я» сохраняется, прежняя образная структура тут исподволь трансформирована: *выраженный параллелизм возникает не между «садом» и «я» (природой и человеком), а между «зеркалом» и «душой»*. Сложность же в том, что и «сад» *косвенно входит в целое параллелизма, делая его имплицитно трехчленным*.

Чтобы лучше понять смысл этого, заметим, что в более явном и выраженном виде подобный параллелизм часто встречается у Пастернака. В «Про эти стихи» три члена, связанные интересующими нас отношениями, — стихи — стекло (ср. зеркало) — солнце («На тротуарах истолку / С стеклом и солнцем пополам»). В более раннем «Февраль. Достать чернил и плакать!» — ливень — чернила — слезы («Перенестись туда, где ливень / Еще шумней чернил и слез»). В таких случаях традиционное соположение *природы и человека* поэт осложняет введением равноправного и синкретичного с ними *искусства* («эти стихи», «чернила»). Различие же эксплицированной трехчленности такого параллелизма и имплицитной трехчленности его в «Зеркале» — в меньшей расчлененности и большем (отвечающем зеркальной природе предмета) синкретизме последнего, что мало учитывается интерпретаторами. В частности, в «Зеркале» тема искусства, делающая его, как и «Про эти стихи», метастихотворением, прямо не выражена. Она только символически проявлена в соположении «зеркала» и «души». Так же не дан прямо, а опосредован «зеркалом» — «сад».

Однако интерпретаторы «Зеркала» до сих пор всерьез не учитывали того, что оно, во-первых, основано на принципе параллелизма, а во-вторых, что это параллелизм имплицитно трехчленный. В лучшем случае они говорили просто о двучленности или трехчленности *текста*, причем первые авторы воспринимали его как двучленный и учитывали в основном соположение «сада» и «я», по аналогии с «Плачущим садом».

Так, Р. Якобсон выделяет образы «мир и его зеркало» и считает, что они говорят «о мнимости всякого противостояния»<sup>7</sup>. А. Жолковский акцентирует на том же основании тему «контакта и единства с миром» (103, с. 233). Такие трактовки проходят мимо главного структурного принципа (и центральной коллизии) «Зеркала». Концептуально не акцентирует их и А. Синявский, хотя говорит о тексте более дифференцированно: «Героем его известного стихотворения “Зеркало” <...> является сад, но сад, отраженный в трюмо, живущий, так сказать, второй жизнью, подсмотренный

из таинственной зеркальной глубины <...>. Любопытно, что в ранней публикации это стихотворение декларативно называлось “Я сам”: рассказ о трюме, вобравшем сад, и был для поэта рассказом о самом себе. Именно таким зеркалом, породнившись с жизнью, равным ей, осознает себя Пастернак. А в стихотворении “Девочка”, продолжающем образный ряд “Зеркала”, устанавливается обратная связь — трюмо узнает себя в ветке, вбежавшей из сада, поэт видит в природе свое подобие, повторение» (267, с. 21).

Но исследования последних лет, исходящие из композиционной (пока еще не архитектурной) трехчленности «Зеркала», обнаружили в нем новые стороны, проблематизирующие его и не сводимые к теме единства с миром. Показательно, что открылось это именно во второй части стихотворения, к рассмотрению которой мы и перейдем.

## 5

Как заметил В. Альфонсов, здесь жизнь-сад повторились в зеркале-я, «сохранив свою неотразимую, “гипнотическую” силу, и в то же время поверхность зеркала как бы ограничивает проявления жизни», о чем свидетельствуют строки: «и не бьет стекла!»; «Чтоб сук не горчи́л и сирень не пахла, — / Гипноза залить не могла» (3, с. 313). То же замечает автор специального анализа «Зеркала», говоря об отсутствии в отраженном мире этой части стихотворения «признаков реальной осязаемой действительности. В “гипнотической отчизне” угнетаются, “заливаются коллодием”, сенсорно самые яркие — запах и вкус, и также слух» (347, с. 229).

Перед нами реальное обнаружение противоречия между человеком и природой («зеркалом-я» и «садом»), жизнью и искусством. Для его лучшего понимания обратимся к стихотворению-дублету «Зеркала» — к «Девочке», имеющей более простую структуру.

«Девочка» — двухчастна (как и первая редакция нашего стихотворения). Первая часть — 1–2 строфы:

Из сада, с качелей, с бухты баракхты  
Вбегает ветка в трюмо!  
Огромная, близкая, с каплей смарагда  
На кончике кисти прямой.

Сад застлан, пропал за ее беспорядком,  
За бьющей в лицо кутерьмой.  
Родная, громадная, с сад, а характером —  
Сестра! Второе трюмо!

Она соответствует первой части «Зеркала» и может быть обозначена как «хаотическая», но в пастернаковском рецептивном смысле — сохраняющая бьющую через край и как будто неупорядоченную стихию жизни. Вторая часть «Девочки» — третья строфа:

Но вот эту ветку вносят в рюмку  
И ставят к раме трюмо.  
Кто это, — гадает, — глаза мне рюмит  
Тюремной людской дремой?

Отчасти такой финал соответствует 4–6 строфам, т. е. второй части «Зеркала». Тут совершается акт, враждебный жизни и ее животворящему хаосу. В «Зеркале» то же совершает само «зеркало-я»: оно «гадает» («казалось бы»), обливает мир «непотным льдом», ограничивает зрение, лишает мир звука, вкуса, запаха (появляющиеся здесь образы «гипноза» и «месмеризма» семантически эквивалентны «тюремной людской дреме» из «Девочки»).

Негативное отношение субъекта речи «Девочки» к умерщвляющей позиции «их» выражено открыто. Трудно предположить, что в нашем стихотворении, где роль «их» выполняет само зеркало-я, поэт отнесся к этому иначе. Но авторская интенция выражена здесь косвенно — через характер изображения.

А. Юнгрен заметила, что переход ко второй части «Зеркала» «сопряжен с переходом от индикатива к сослагательному наклонению, к *modus irrealis*: “казалось бы, все коллодий залил”, “зеркальная все б, казалась, нахлынь”, “чтоб сук не горчил”. Кроме того <...> появляются по контрасту с утвердительными предложениями первой, отрицания. К отрицательным предикативам “не бьет стекла”, “чтоб сук не горчил и сирень не пахла”, “души не взорвать”, зачеркивающим позитивный признак, но не устанавливающим обратного, следует прибавить формально-морфологически отрицательные “непотный лед” и “несметный мир”, а также риторическое, отрицательное по смыслу “и только ветру связать”» (347, с. 229). Исследовательница видит во всех названных случаях «отсутствие признаков реальной, осязаемой действительности», но подчеркнем, что перечисленные «отрицания» имеют разные значения. Одно дело «чтоб сук не горчил и сирень не пахла», «залить не могла» — тут простое отрицание чувственного мира. И совсем другое:

Несметный мир семенит в месмеризме,  
И только ветру связать,  
Что ломится в жизнь и ломается в призме,  
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад.  
Огромный сад тормозится в зале  
В трюмо — и не бьет стекла.

Здесь (в том числе благодаря параллелизму с душой) отраженный мир я-зеркала перестает быть тривиальным отрицанием жизненной полноты эмпирического мира, но становится своеобразным меональным, или апофатическим, описанием — тем, что философ называет «потенцированным отрицанием», которое «вводит нас в совершенно новую область бытия» (313, с. 292). Зеркально-душевный мир на наших глазах выходит из-под власти чисто физических законов и обретает иное измерение, переживает «второе рождение», превращается в «мир, созданный вторично».

По В. Альфонсову и А. Юнгрен, это, по существу, последнее слово стихотворения, лишь закрепляемое финалом, а авторская воля направлена на «пересоздание» мира в произведение искусства. На самом же деле здесь воспроизводится лишь одна из интенций, *ограниченность которой входит в кругозор субъекта речи*, а это меняет смысл всей картины.

Действительно, если первая часть стихотворения — пробуждение — была еще до-рефлексивна, а субъект речи не различал сон и явь, сад и его зеркальное отражение,

то теперь он находит для зеркального мира рефлексивное определение «казалось» (дважды), которое в устах философски образованного поэта отсылает нас к греческой «доксе», кажимости, не достоверному («эпистеме»), а мнящемуся бытию. Иначе говоря, в интересующих нас строфах живое богатство мира не просто сменяется зеркальной и сновидческой кажимостью, но происходит *осознание* этого. Больше того, именно на границе нашей части стихотворения совершается акт *самоосознания* субъекта речи и возникает впервые отчетливо выговоренный параллелизм зеркала и души:

Души не взорвать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад.  
Огромный сад тормошится в зале  
В трюмо — и не бьет стекла.

Тут — смысловой и структурный центр стихотворения и реализация его первого заглавия: «Я сам». И интонирован он отнюдь не столь победительно, как принято представлять. Осознание параллелизма души и зеркала дает субъекту речи увидеть себя со стороны как некую претерпевающую и отражающую призму — в ее предельной устремленности к полноте жизни и во всей ее неабсолютности, частичности и даже родстве с теми «они», которые, по слову апостола, «любви не имеют» и которые в «Девочке» умерщвляют ветку-жизнь. Мы бы назвали такой параллелизм «страдательным», о чем говорит и его внутренняя структура.

По сравнению с классическим фольклорным параллелизмом он инверсирован — его первым членом (что невозможно в народном творчестве) стал человеческий («душа»), а не природный или предметный план. Затем, параллелизм «зеркален»: строфа начинается словом «душа» и кончается словом «стекло» — и это два полюса, два обратнo-симметричных отражающих «пространства» — внутреннее и внешнее — и одновременно две формообразующие силы, между которыми мир и человек. Такая композиция строфы художественно воплощает центральную позицию именно «души» и «зеркала» как носителей параллелизма. И в то же время их положение в целом высказывания не похоже на статус главных членов традиционного параллелизма. «Душа и «зеркало» не являются грамматическими подлежащими и прямыми субъектами действия — они сами *претерпевают* особого рода меональное минус-действие, направленное на них неопределенным (выраженным инфинитивом) субъектом и садом. Благодаря этому, *неопределенное «я» и «сад» тоже входят в структуру образа* и даже могли бы восприниматься как его главные действующие лица, если бы не отмеченная вписанность их внутрь строфы, которая начинается «душой» и кончается «стеклом».

Такой «страдательный» параллелизм, начинающий играть роль носителя самоосознания, теперь становится формообразующей силой стихотворения и его авторефлексивным третьим измерением, преодолевающим двухмерность зеркала. Через него в третьей части стихотворения косвенно-символически выражается отношение лирического «я» к трансформирующей призме зеркала-души.

## 6

Как же разрешается коллизия, обозначенная во второй части? В. Альфонсов считает, что для Пастернака «гипноз, неотразимость жизни <...> главное, однако и неполнота повторения в зеркале — не просто потеря <...>. С вводом открытого “я”



(“Души не взорвать, как селитрой залежь” и далее) обнажилось предполагаемое уподобление: зеркало — “я” <...>. Кроме того, этот сдвоенный образ (зеркало-душа) находит для себя новое сравнение — со статуями в саду, которые сохраняют свою замкнутую красоту при всех покушениях на них, идущих извне <...>. В начале стихотворения — “бурелом и хаос” сада: много движения, игры света и тени, много запахов, все “тормошится” и “семенит”. В конце — как бы найден устойчивый центр (троекратное “не бьет стекла”, неподвижные статуи). И торможение жизни — это “шалость”, уже неспособная нарушить равновесие» (3, с. 314). С такой точки зрения, восполнением «жизненности» искусства для Пастернака становится его «самоценность», «священность и ненарушимость» в его «состоявшейся сути» (3, 315). Стихотворение же естественно завершается выходом к теме творчества, как бы обращением его на самое себя.

А. Юнггрен более прямо связывает решение коллизии жизнь—искусство с метатекстуальным характером стихотворения. Пастернак не просто изображает сад, но создает текст, который «заключает в себе историю возникновения изображения сада» (347, с. 227), а «Зеркало», как лучшие произведения искусства, по Пастернаку, «повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» (а это и есть «самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве» (220, с. 71). В финальной третьей части, по Юнггрен, процесс изображения в изображении завершается, а в центре внимания находится уже не сад и не зеркало, а само метаизображение (пользуясь словом Пастернака, можно сказать, что просто стихи, становятся стихами «про эти стихи»). В итоге «сад, замкнутый вовнутрь изображения, т. е. вовнутрь стихотворения “Зеркало”, освобождается от уз времени и причинности и начинает существовать в надвременном настоящем игры» (347, с. 236). Как видно, исследовательница, развернуто описавшая метатекстуальный уровень «Зеркала», по существу пришла к тому же, что и Альфонсов: для Пастернака потери искусства в жизненности восполняются его самоценностью и отвлеченным бессмертием, игровым эквивалентом которого и становится метаизображение.

Так ли это? Присмотримся к финальной части стихотворения. Она состоит из четырех строф и построена следующим образом. На нее приходится две из трех рефренных строф (7-я и 10-я), в которые она вписана, как в рамку, повторяющую рамку внутри седьмой строфы и тоже начинающуюся «душой» и завершающуюся «стеклом». Такая композиция свидетельствует о том, что и в финале действие происходит во внутреннем пространстве зеркала-души (ср. с «Weltinnenraum» Рильке — внутренним пространством мира). А. Юнггрен считает даже, что только теперь «сад уже полностью перенесен во внутреннее зазеркальное пространство и заключен в раму изображения», а потому перед нами уже не сад (как было в первой части) и не зеркало (как было во второй), но само изображение («я сам»). Таким образом, завершается метапоэтическое включение в стихотворение «истории возникновения изображения сада» (347, с. 227). Это верно только с поправкой на недооцениваемый исследовательницей синкретизм: в финале перед нами и сад, и зеркало, а поскольку они здесь уже «замкнуты внутрь изображения, т. е. вовнутрь стихотворения» (347, с. 236), которое стало, таким образом, метастихотворением, то перед нами художественно-смысловое пространство, обращенное на себя.

Но вот что важно. В откровенно метатекстуальном финале вновь, как и в первой части стихотворения (и в отличие от второй), сад, отраженный в зеркале, — «настоящий». В него вернулся звук («Шуршит вода по ушам, и, чирикнув, / На цыпочках скачет чиж»). И вода в нем — живая (а не та коллодиевая текучая пленка и «нахлынь»,

которая была во второй части названа «зеркальной», поскольку в ней дождь был не-отличим от приливов и отливов самого трюмо). Именно об этом чуде говорит, как бы подводя итог стихотворению, вторая (после обрамления) часть финального фрагмента:

И вот в гипнотической этой отчизне  
Ничем мне очей не задуть.

В слове «гипнотической» – последний отзвук второй части стихотворения, но уже преображенный темой неуничтожимости души: «Души не взорвать» // «очей не задуть». А. Юнгрен видит здесь уподобление глаза свече, причем «глаз замещает источник света». Исследовательница связывает данный образ с ранними пастернаковскими «поисками формулы, выражающей отождествление зрителя и зримого», и подчеркивает свойственную и всему стихотворению «тенденцию к конверсии и нейтрализации отношений субъекта и объекта, агенса и пациенса» (347, с. 232), а далее объясняет это «общей тенденцией к колебанию при выборе точки отсчета из-за зеркальной обращенности отношений и смещенности границ между “я” и “садом”» (347, с. 233)<sup>8</sup>.

Следует добавить, что во всех отмеченных выше случаях *субъект речи выбирает пассивную и страдательную*, а не активную и действительную конструкцию или форму слова: не «снотворных», а «сонных лекарств»; не «усыпляющую» или «гипнотизирующую», а «усыпительную» или «гипнотическую отчизну»; не «я не могу задуть очей», а «ничем мне очей не задуть»; не «я не опою их шалостью», а «ты их шалостью не опоишь», где «ты» – косвенная форма «я». Здесь структурно воспроизводится не просто отражательная пассивность зеркала, но и родственная «душе» «женственная», отзывчивая и «уступительная», претерпевающая интенция, которая и оказывается самой преодолимой для чисто физического воздействия.

Таким образом, в «Зеркале» речь идет не о том, что сама по себе творческая активность пересоздает мир, а о том, что условием неуничтожимости жизни является ее страдательная интенция-душа, реально-символически представленная зеркалом-я. Вся третья часть стихотворения является *реализацией* утверждения о вечности так понятой души:

И вот..

Следующая далее констатация и многоступенчато развернутое соположение – последняя загадка «Зеркала».

Как связана «гипнотическая отчизна», в которой «ничем мне очей не задуть», с объектом уподобления? На этот вопрос нельзя ответить, оборвав фразу на явно авторской точке, противоречащей интонации перечисления:

Так после дождя проползают слизни  
Глазами статуй в саду<sup>9</sup>.

/Так/ Шуршит вода по ушам, и, чирикнув  
На цыпочках скачет чиж.  
Ты можешь им выпачкать губы черникой,  
Их шалостью не опоишь.

Нельзя не увидеть структурно-смысловую неоднородности процитированного места. С одной стороны, перед нами компаративный план образа: невозможность «задуть» очи поясняется образом слизней, проползающих глазами статуи, которым они бессильны повредить. Но незаметно компаративный план образа переходит в бытийный: в следующей строфе появляется не вмещающееся в уподобление и совершенно самостоятельное описание («Шуршит вода по ушам, и, чирикнув, / На цыпочках скачет чиж»), связанное, однако, с предыдущими строками интонацией перечисления.

По существу здесь реалистическая, перечислительная интонация героя (в чьем кругозоре — действительная картина природы после дождя), сходится с формальной интонацией автора, для которого та же картина — завершение образа и выговаривание символической эквивалентности «очей» // «глаз», «не задуть» // «не опоишь», «я» // «статуй». Странное на первый взгляд, неоднородное и ступенчатое высказывание у Пастернака тяготеет в своей глубинной основе к параллелизму<sup>10</sup>. А соположение «я» и претерпевающих *статуй* — завершающее (если не считать рамочной финальной строфы) проявление *страдательной интенции и порожденной ею метатекстуальной обращенности стихотворения на самое себя*.

## 7

Нашупать истоки такой интенции помогает первоначальное заглавие стихотворения — «Я сам», воспроизводящее поэтическую формулу А. Фета:

Нет, Ты могуч и мне непостижим  
Тем, что *я сам*, бессильный и мгновенный,  
Ношу в груди, как оный серафим,  
Огонь сильней и ярче всей вселенной.  
(Не тем, Господь, могуч, непостижим)

Сравним с другим стихотворением старшего поэта, где эта формула повторяется в обращении к небытию (курсив здесь и в предыдущем примере наш. — С.Б.):

Ты — это ведь *я сам*. Ты только отрицанье  
Всего, что чувствовать, что мне узнать дано.  
(Ничтожество)

В отсылке к Фету убеждают не только сами по себе поэтические формулы, но и то, что они именно у Фета подкреплены параллелизмом, как живым и действующим поэтическим принципом. К Фету ведет и замеченная А. Юнгрен композиционная особенность — такое построение двух стихотворений («Зеркало» и «Девочка»), которое «воспроизводит направленные друг на друга зеркала». И в самом «Зеркале» исследовательница видит мотивы, связанные с описанной Фетом техникой гадания при помощи «двух взаимоотражающих зеркал» (347, с. 228):

Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом,  
Я при свечах навела;  
В два ряда свет — и таинственным трепетом  
Чудно горят зеркала.

Если предположения о фетовских параллелях верны, то заглавие «Я сам» у Пастернака интонировано *не активно-утвердительно* (мир и его зеркало — и есть «я сам!»), а *уступительно-страдательно* («ведь и я сам такой же», или, как сказано в «Метели», — «я тоже какой-то...»). Очевидно, именно поэтому «Я сам» и могло быть заменено на медиумически отзывчивое «Зеркало».

Другой источник пастернаковского «зеркала-я сам» — поэзия русского символизма. А. Юнгрен предположила (не очень убедительно) полемическую переключку строки «Ничем мне очей не задуть» со стихотворением В. Брюсова «Юноша бледный со взором горящим» из книги «Me eum esse» («Это я») — якобы Пастернак отталкивается от «горящего взора» как атрибута романтического и символического поэта-провидца (347, с. 234). Вслед за ней О. Клигг сопоставил раннее заглавие стихотворения с названием книги Брюсова «Me eum esse» и цикла «Я сам» в книге «Семь цветов радуги» (1912–1915). «Пастернаковское “Зеркало”, — считает исследователь, — по всему своему строю — и не только в связи с проблемой отраженной действительности — переключается с символистской лирикой» (правда, реальные переключки, отмечаемые Клиггом, — формальны и незначительны) (133, с. 336).

Сколько-нибудь важные связи с названными книгами Брюсова в «Зеркале» увидеть трудно. Гораздо более вероятны текстуальные отсылки Пастернака к рассказу В. Брюсова «В зеркале» (1902), в частности к такому его месту: «Моей любимой игрой в детстве было — ходить по комнатам или саду, неся перед собой зеркало, глядя в его пропасть, каждым шагом переступая край, задыхаясь от ужаса и головокружения» (53, с. 51). У Брюсова, как позже у Пастернака, главное зеркало в рассказе — *«трюмо»*; повторяются слова «магнетизер», «сомнамбула», «гипноз». Тем не менее, вполне вероятно, что «Семь цветов радуги» (вышедшие в 1916 году и бывшие, когда писалась «Сестра моя — жизнь», еще недавним литературным событием) могли, действительно, стать косвенным толчком к рождению первоначального заглавия пастернаковского текста. Дело в том, что входящий в эту книгу Брюсова цикл «Я сам» имел эпиграфом уже приведенные нами строки Фета, которые цитировались как раз с акцентом на интересующей нас формуле, — в таком виде:

...Я сам, бессильный и мгновенный,  
Ношу в груди, как оный серафим,  
Огонь сильнее и ярче всей вселенной

(курсив наш. — С.Б.). Чтение книги Брюсова могло обновить память о Фете и актуализировать его формулу, подчеркнутую автором.

Наличие в стихотворении Пастернака наряду с фетовским и символистского слоя тем более естественно, что «зеркало» — идеальный символический объект, с которым связан сам принцип символизации-соответствия (*correspondans*), определяюще важный и для Пастернака<sup>11</sup>. Поэтому его переключки с символистскими интерпретациями «зеркала» многочисленны и не могут быть сколько-нибудь подробно рассмотрены здесь<sup>12</sup>. Тем не менее, этот фон столь важен для нашего стихотворения, что мы вынуждены учесть его хотя бы в плане типологическом, на материале, прямая отсылка к которому у Пастернака всего лишь вероятна.

Речь идет о стихотворении К. Бальмонта «Старый дом. Прерывистые строки» (1903):

В старинном доме есть высокий зал,  
Ночью в нем слышатся тихие шаги.

В полночь оживает в нем глубина зеркал —  
И из них выходят друзья и враги.

Бойтесь безмолвных людей,  
Бойтесь старых домов,  
Бойтесь мучительной власти несказанных слов,  
Живите, живите — мне страшно — живите скорей.

Кто в мертвую глубь враждебных зеркал  
Когда-то бросил безответный взгляд,  
Тот зеркалом скован, — и высокий зал  
Населен тенями, и люстры в нем горят.

Канделябры тяжелые свет свой льют,  
Безжизненно тянутся отсветы свечей,  
И в зал, в этот страшный призрачный приют,  
Привиденья приходят из зеркальных зыбей.

Есть что-то змеиное в движении том,  
И музыкой змеиною вальс поет,  
Шорохи, шелесты, шаги... О старый дом,  
Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет?

Кто в тебе тяжелые двери распахнет?  
Кто воскресит нерассказанность мечты?  
Кто снимет с нас этот мучительный гнет?  
Мы — только отражения зеркальной пустоты?

Мы кружимся бешено один лишь час,  
Мы носимся с бешенством скорее и скорей,  
Дробятся мгновения и гонят нас,  
Нет выхода, и нет привидениям дверей.

Мы только сплетаемся в пляске на миг,  
Мы кружимся, не чувствуя за окнами луны,  
Пред каждым и с каждым — его же двойник,  
И вновь мы возвращаемся в зеркальность глубины.

Мы, мертвые, уходим незримо туда,  
Где будто бы все ясно и холодно-светло,  
Нам нет возрождения, не будет никогда.  
Что сказано — отжито, не сказано — прошло.

Бойтесь старых домов,  
Бойтесь тайных их чар,  
Дом тем более жаден, чем он более стар,  
И чем старше душа, тем в ней больше задавленных слов.

В этом стихотворении десять четырехстрочных строф (как будет позже у Пастернака), неклассический размер — дольник и тактовый стих, преимущественно на амфибрахической основе (вновь, как у Пастернака, хотя тактовых строк у того нет). В обоих случаях речь идет о *зеркале* и *отражении* в нем, а действие происходит в *зале*:

В старинном доме есть высокий зал...  
И в зал, в этот страшный призрачный приют,  
Привиденья выходят из зеркальных зыбей.

Ср. со строками, трижды повторенными Пастернаком:

Огромный сад тормозится в зале  
В трюмо — и не бьет стекла.

Но едва ли не больше, чем эти совпадения, в связи стихотворений убеждает их программное несходство. Стихотворение Бальмонта и его зеркала — ночные и трагические, но поэт обращается к «старому дому» с вопросами:

Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет?  
Кто в тебе тяжелые двери распахнет?  
Кто воскресит нерасказанность мечты?  
Кто снимет с нас этот мучительный гнет?

Кажется, что младший поэт, как бы отвечая на эти вопросы, распахивает двери и дает отразиться в зеркале утреннему, весеннему и радостному миру. Атмосфера тайн и трансцендентального ужаса у Бальмонта (репрезентативная для «зеркальной темы» в символизме, да и после него)<sup>13</sup> Пастернаком преобразована в ликующее чувство единой и нерасчленимой, но многообразной жизни. Торопливо-тревожным строкам Бальмонта —

Живите, живите — мне страшно — живите скорей —

зеркально-противоположно вторит мажорно-захлебывающаяся речь о «несметном мире», в котором

только ветру связать,  
Что ломится в жизнь и ломается в призме,  
И радо играть в слезах.

Возвращаясь к «Зеркалу», увиденному на фоне Фета и символизма, мы понимаем, что у младшего поэта речь идет не только о «мнимости всякого противостояния» (Якобсон) и не просто о «контакте и единстве с миром» (Жолковский), и даже не о самом по себе гуссерлианском совпадении чистой объективности (предметности) и чистой субъективности (интенциональности) (Флейшман), а об определенной интенции «я», порождающей особый «род бытия» этого единства. Перед нами предельная форма пастернаковского идеала — *не самоутверждающейся активности, а «женственной» и «душевной» уступчивости, податливости, отзывчивости на все окликания извне и на все соответствия*. (Зеркало Пастернака с его гипнотической внуша-

емостью заставляет вспомнить более поздний рассказ Рея Бредбери «Марсианин», где подобного рода душевная открытость-уязвимость делает невозможным существование героя на Земле.)

Такое отношение к «другому» имеет еще одно имя — любовь, что опять отсылает нас к пронизательно замеченному Б. Гаспаровым подтексту «Зеркала» — словам ап. Павла об абсолютной и самоотверженной силе любви: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего» (1 Кор. 4–5). Наше стихотворение, в котором о любви как будто бы не говорится, написано в любовный контекст «Сестры моей — жизни» не внешне-тематически, а своей чистой интенцией и выходом к идущему за ним «без передышки» стихотворению-дублету «Девочка».

---

1. Мы. М., 1920. То же заглавие — в самом раннем автографе книги (1919 г.).

2. См. об этом и: *Альфонсов В.* Поэзия Б. Пастернака. Л., 1990. С. 313–314.

3. Начинается глава: «Если я говорю языками ангельскими и человеческими, а любви не имею, то я — медь звенящая и кимвал звучащий» (13, 1). А после процитированного Б. Гаспаровым фрагмента идет завершение главы: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (13, 13).

4. О трюмо см. и: *Schulz J.M.* Pasternaks «Zerkalo» // *Russian Literature*, 1, 1983; *Maroti Zsolt.* Зеркало как метафора познания. Анализ стихотворения Б. Пастернака «Зеркало» // *Studia Russica Budapestinensia* 1. Budapest, 1991.

5. О важности этого мотива в «Зеркале» пишет венгерский исследователь, заметивший, что исходная точка метаморфоз у Пастернака — в недрах земли (селитра, кварц) или внутри живых организмов: «На земле в результате выделения или испарения этих “недровых источников” всегда образуются разные поверхности отражения. Эти поверхности способны вместить в себя весь мир <...>. В отдельной части наблюдаются внутренние законы, которые характерны для мирового целого» (*Maroti Zsolt.* Указ. соч. С. 194).

6. Далее Г. Шпет интерпретирует пару «испытывание/активность» как изоморфную корреляции «эстетическое/функциональное» и «феноменальное/интенциональное» и говорит о том, что «в истории философии, как правило, подчеркивалось значение только одного из этих моментов, так что индивидуальное оказывалось или всесторонне предопределенным <...>, или чистым творчеством из ничего (= из самого себя), спонтанностью, или в широком смысле бытием для себя» (с. 11).

7. «До блеска отшлифованный образ лирики Пастернака (мир и его зеркало) не устает твердить о мнимости всякого противостояния» (*Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Работы по поэтике.* С. 334).

8. См. приводимые исследовательницей образцы 1. На уровне слова: «сонные лекарства» вместо «снотворных», т. е. «усыпительных» (3-я строфа); «усыпительная отчизна», а не «сонная» (вариант 8-й строфы) — Там же. С. 232; в каноническом варианте «гипнотическая», а не «гипнотизирующая» отчизна. 2. На уровне синтаксиса: «конструкции с двойственными анафорическими связями» («по ушам» — синтаксически соотносимо и с лирическим героем, и со статуями; «им вымазать губы черникой» — также грамматически неоднозначно и может быть прочитано «из-за непосредственного соседства со словом “чиж” как творительный падеж единственного числа, а по аналогии с “их”, как дательный множественного: им, то есть статуям». — С. 233). См. также приведенные нами примеры двузначности творительного падежа во 2-й и 3-й и 5-й строфах: «...и прямой / *Дорожкой* в сад <...> К качелям бежит трюмо»; «Там сосны враскачку воздух саднят / *Смалой*...»; «Струится *дорожкой* в сучках и в улитках / Мерцающий жаркий кварц»; см. и не отмеченные нами: «Зеркальная все б, казалось, нахлынь / *Непотным льдом* облила...»; «Так после дождя проползают слизни / *Глазами статуй* в саду».

9. См. интерпретацию этих строк: «“Слизни”, проползающие “глазами статуй”, — это, скорее всего (с учетом реальности статуи, ее глаз, а дальше и ушей и губ), пленка воды, когда она на исходе, стекает медленно, обволакивая гладкие, без зрачков, выпуклости глаз статуи (всего это, впрочем, не

“объясняет”: слизни, улитки, моллюски, кораллы, также вполне конкретные, образуют в “Сестре” и “Темах и вариациях” самостоятельный образный ряд» (*Альфонсов В.* Указ. соч. 317).

10. Ср. со сравнениями у Рильке, особенность которых М. Хайдеггер видит в том, что они «сходятся в тождественном», а «это тождественное – то отношение, которое они в качестве сущих имеют к своей основе» (*Хайдеггер М.* Петь – для чего? // Рильке Р.М. Прикосновение. М., 2003. С. 189).

11. См. об этом принципе: «Самое имя “соответствия” (correspondances) встречается как термин, знаменующий общение высших и низших миров, по Якову Бёме и Сведенборгу, в повести “Серафита”» (*Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 152). Еще более, чем в самой идее «соответствий», принцип зеркальности ошутим в той герметической формуле, которая была ее подосновой: «То, что внизу, существует так, как оно есть наверху, а то, что наверху, существует так, как оно есть внизу, чтобы воплотить собой явленность единого сущего» (*Изумрудная* скрижаль. Тайное слово Гермеса Трисмегиста // Высокий герметизм. СПб., 2001. С. 24).

12. Многообещающим кажется сопоставление в этом плане Пастернака с Вяч. Ивановым, в частности с его пониманием «*Speculum speculogum*» (Зеркала зеркал) – название второй книги «*Cor Argens*». См. об этом и в статьях Вяч. Иванова, где, кстати, мотив зеркальности соприкасается с формулой «я сам»: «...но что, если мы, глядящиеся в зеркало и видящие ответный взгляд, сами – живое зеркало, и наше зрящее око – только отсвет и отражение живого ока, вперенного в нас?» (*Иванов Вяч.* Споры // Родное и вселенское. С. 82). И ниже о природе: «Ты не победишь Матери, пока не обратишься и не заключишь ее сам в свои объятия, и не скажешь ей: «Ты моя, ибо ты – я» (Там же. С. 83). См. соединение этих двух мотивов: «...Дух Макрокосма, озирая себя бесчисленными своими очами, говорит человеческой монаде: «ты – я». Зенит глядит в НаDIR, НаDIR в Зенит: два ока, наведенные одно на другое, два живых зеркала, отражающие каждое душу другого. – «Почему ты не во мне?» – «Почему ты не во мне?» – «Но ты во мне. – «Ты во мне...» (Там же. С. 87). Отдельная тема – зеркало Пастернака и Рильке, см. хотя бы сонет к Орфею, написанный после «Зеркала»: «Зеркала: никто еще знающе не описал, / Что вы есть в своем существе. / Вы, как дыры в сите, / Заполняете промежуточное пространство времени (*Zwischenräume*). Вы – расточители пустых залов, – / Когда смеркается; как леса далеко...»

13. См. признание великого знатока лабиринтов и зеркал Х.Л. Борхеса: «В существовании зеркал есть нечто страшное: зеркала почти всегда повергали меня в ужас» // *Борхес Х.Л.* Семь вечеров // Тайнопись. СПб., 2001. С. 99.

## 7. ДЕВОЧКА

Ночевала тучка золотая  
На груди утеса великана.

Из сада, с качелей, с бухты барахты  
Вбегает ветка в трюмо!

Огромная, близкая, с каплей смарагда  
На кончике кисти прямой.

Сад застлан, пропал за ее беспорядком,  
За бьющей в лицо кутерьмой.

Родная, громадная, с сад, а характером –  
Сестра! Второе трюмо!

Но вот эту ветку вносят в рюмку  
И ставят к раме трюмо.

Кто это гадает, глаза мне рюмит  
Тюремной людской дремой?



Отсутствие «передышки» между «Девочкой» и «Зеркалом» внешне выражается в том, что подхватывается и становится сквозной рифма, начинавшая предыдущее стихотворение. «Рифмуется» и то, что *зеркало* — «Я сам», а *ветка* — «Девочка». Смысловые переключки идут и к началу книги: к «девочке» («Mädchen») «большого» эпиграфа («Dein Bild» Ленау) и к посвящению Лермонтову. Стоящий же перед стихотворением эпиграф из «Утеса» Лермонтова выводит тему любви из области чистой интенции в сферу художественно прокламируемого и воплощаемого смысла.

## 1

В плане архитектурном «Девочка» развивает и варьирует параллелизм<sup>1</sup>, заданный в «Плачущем саде» и «Зеркале», но параллельна природному миру теперь героиня, именованная в заглавии. Не будь его, могло бы показаться, что перед нами одночленный (символический) параллелизм, как в лермонтовском «Утесе», откуда пришел эпиграф. Но образец трансформирован Пастернаком в нескольких направлениях. Заметнее всего — в направлении двучленности: стихотворение о ветке озаглавлено «Девочка», благодаря чему второй член параллели программно называется, а потом откликается в тексте («сестра», «родная»). Как показал Е. Фарино, параллелизм *ветки* и *девочки* у Пастернака опирается и на то, что в латинском они словоомофоны: *virga* — *virgo* (300, с. 240).

Но этим дело не ограничивается. Девочка-ветка по всем законам архаической сопричастности еще и «сад» («громадная, с сад»). Но она же и «второе трюмо», а значит и то, что в предыдущем стихотворении было символически эквивалентно ему — «душа». Это выводит нас за структурные рамки *параллелизма* к его исторической основе — *кумулятивному соположению семантически эквивалентных образов*: *ветка // сад // девочка // сестра // душа // трюмо*. Наконец, микроконтекст «Зеркала» и «Девочки» порождает еще один важнейший смысловой эффект. Мы помним, что в предыдущем стихотворении «зеркалом» был «я сам», здесь же «ветка, являющаяся сестрой “я”, становится вторым воплощением самого поэта» (385, с. 39), то есть возникает особого рода *синкретизм «я» и «девочки»*, уходящий в глубины душевно-софийных интенций «я».

Тут важное отличие Пастернака от Лермонтова, частично уже замеченное. К. О'Коннор, говоря о соотношении мужского и женского начал у двух поэтов, подчеркнула, что «лермонтовская “тучка” по отношению к утесу все же существо менее значимое, тогда как ветка у Пастернака, в соответствии с его философией, равна по своему значению саду и органически связана с ним своим происхождением». Кроме того, «тучка» сама покидает «утес», а у младшего поэта ее перемещение происходит не по ее воле, насильственно (385, с. 186). Первое наблюдение говорит о том, что у Пастернака женское начало по меньшей мере уравнивается с мужским (причем эта соизмеримость воплощена в самой образной структуре кумулятивного соположения). Второе наблюдение свидетельствует о большей уязвимости «женского», являющегося у Пастернака привилегированным носителем «страдательности».

Не будет преувеличением сказать, что женственная интенция, воплощенная в предыдущем стихотворении в параллелизме «зеркало-душа», в «Девочке» обретает свою настоящую героиню-душу, одновременно уязвимую и самозабвенно смелую, что заставляет вспомнить написанное позднее — «О, как она была смела...» («Стихи мои, бегом, бегом», 1932) и «Ты из тех, / Что бросались в житейский колодец, / Не успев соразмерить разбег» (Девятьсот пятый год, 1925–1926). Так же «вбегает ветка в трюмо» —

Из сада, с качелей, с бухты-баракты —

из рискованного и негарантированного мира, из той хаотической и животворящей стихии, откуда она родом. В «нерасчетливости» и спонтанности «девочки» намек на «наследье родовое» жизни, а пастернаковское «родная», конечно, несет в себе память о тючевском — «про древний хаос, про родимый» («О чем ты воешь, ветер ночной?»). Повторяя излюбленный ход мысли Я. Бёме и своего друга С. Боброва, Пастернак как бы говорит, что ветка-девочка знаменует собой животворящий хаос, да и является животворящим хаосом.

## 2

Выявленная структура кумулятивного рядоположения — выразительная форма порывистой непосредственности героини и ответных импульсивно-дифирамбических именованний-воспеваний ее. В процессе развертывания целого создается сплошная звуко-смысловая вязь, говорящая не только о синкретизме *ветки // сада // девочки // сестры // души // трюмо // я*, но и о *нерасчлененности* у Пастернака *смысловой и звуковой фактуры слова и образа*.

Ритмической константой «Девочки», как и «Зеркала», служит амфибрахическая основа, непрерывно варьируемая и предстающая то в форме чистого амфибрахия (трехстопного либо четырехстопного), то в облике трех- или четырехиктного дольника. И вновь неклассический размер композиционно акцентирован. В предыдущем стихотворении чистым дольником были выделены строфы-рефрены. Здесь же ими окрашено начало стихотворения — 1–2 строки первой строфы, задающие тему:

Из сада, с качелей, с бухты баракты  
Вбегает ветка в трюмо!

Затем — кульминационная строка, завершающая вторую строфу:

Сестра! Второе трюмо!

После этого совершается необратимое, а рассказывающая о нем третья строфа — опять дольник, который, соединяет начало, кульминацию и катастрофу:

Но вот эту ветку вносят в рюмке  
И ставят к раме трюмо.  
Кто это гадает, глаза мне рюмит  
Тюремной людской дремой?

(Ср. «глаза мне рюмит / Тюремной людской дремой?» и — «Ничем мне очей не задуть» из «Зеркала».)

Создание сквозной образной ткани и ее трансформация осуществляются и на звуко-семантическом уровне. На поверхности звуковая вязь проявляет себя в том, что «Девочка» подхватывает рифму «Зеркала» («прямой-трюмо») и делает ее сквозной («трюмо-прямой-кутерьмой-трюмо-трюмо-дремой»). Но этим поэт не ограничивается. Текст прошит еще и второй сквозной рифмой (бухты-баракты-смарагда-беспорядком-характером), а главное — сверх того — паронимическими повторами, в которые вовлечено 20 из 44 знаменательных слов текста.

Главный и самый полный паронимический семантизирующий звуко-смысловой «корень» — *трм /дрм* опорные слова которого — *трюмо, кутерьмой, тюремной, дремой*: *трюмо, смарагда, беспорядком, кутерьмой, громадная характером, трюмо, трюмо, рюмит, тюремной, дремой*. Но ряд слов представляет собой частичное повторение этого же комплекса в форме *тр* (*сестра, второе*) либо *рм / мр* (*рюмке, огромная, громадная, прямой, раме*; см. и «подголосок *пр — пропал, прямой*). В совокупности образы девочки-ветки // сада-сестры // зеркала-души сначала создают эффект кумулятивного нарастания сплошной звуко-смысловой вязи, воплощенной в окказиональных поэтических «корнях», а затем — резкого перехода от отраженного в *трюмо* свободного и радостного пастернаковского хаоса — «беспорядка» и «бьющей в лицо *кутерьмы*» — к смерти и *тюремной дреме*.

Если использовать образы раннего Пастернака, можно сказать, что в 1–2 строфах «щель» или «заслонка» открыта, и стихия-сквозняк (у поэта они — женского рода) продувает мир насквозь, создавая живое, «хаотическое» единство жизненного события. В третьей же строфе щель закрывается, а потому событие жизни прерывается и животворящая *кутерьма* превращается в односторонний и замкнутый мертвый мир — «*тюремную дрему*»<sup>2</sup>. В то же время финал вторично и уже на звуко-смысловом уровне воплощает нераздельность «я» и «девочки-ветки»: случившееся с ней возвращает «я» в «гипнотическую отчизну» второй части «Зеркала» и если не «задувает» его очей, то «*рюмит*» их, т. е. заставляет их проливать слезы, «реветь» (95, т. 3, ст. 1774; 301, с. 533).

Говоря о «Зеркале», мы отмечали, что в нем зеркало-душа совершает то, что в «Девочке» делают «они» — иссушает живую жизнь, дает ее частичное и суженное видение, погружает в кажимость-доксу («казалось бы», «все б, казалось»). Альтернативой этому становится обретение страдательной, любовной, софийной интенции. Воспринимаемая второе стихотворение диптиха изолированно, мы сначала склонны понимать неопределенных «их», как «других», по отношению к «я» (наподобие «старших» в «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»). Но в контексте «Зеркала» обнаруживается их символическая эквивалентность самому «я», а значит, в косвенной форме вопроса высветляется и его вина, его собственное несовершенство в любви:

Кто это, — гадает, — глаза мне рюмит  
Тюремной людской дремой?

Не случайно о субъекте здесь надо спрашивать «кто это?», хотя очевидно, что и это тоже «я сам» — несовершенный в любви, лишенный свободного и ясного зрения («тюремная» дрема), смутно гадающий о мире. Единственным обещанием возможности более совершенного видения становится та «существования ткань сквозная», которая в стихотворении прозревается и художественно воплощается, дойдя не только до слова, но и до звука.

---

1. К. О'Коннор некорректно определяет этот образ как аллегорический (O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister — Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 36–39).

2. Удивительным образом этого не видит интерпретатор: «Туда (к раме трюмо) и ставят ветку, вносимую из сада, так что она на наших глазах превращается из элемента внешнего мира в элемент мира комнаты, наглядно демонстрируя, что «растения в доме — это то же, что растения на улице» (Жолко-

## 8. «ТЫ В ВЕТРЕ, ВЕТКОЙ ПРОБУЮЩЕМ»

Ты в ветре, веткой пробуящем,  
Не время ль птицам петь,  
Намокшая воробышком  
Сиреневая ветвь!

У капель — тяжесть запонок,  
И сад слепит, как плес,  
Обрызганный, закапанный  
Мильоном синих слез.

Моей тоскою вынянчен  
И от тебя в шипах,  
Он ожил ночью нынешней,  
Забормотал, запах.

Всю ночь в окошко торкался,  
И ставень дребезжал.  
Вдруг дух сырой прогорклости  
По платью пробежал.

Разбужен чудным перечнем  
Тех прозвищ и времен,  
Обводит день теперешний  
Глазами анемон.

Тайна утреннего стихотворения в том, что оно — о жизни, какой она была на заре своего существования, еще до разделения на человека, природу и «предметы предметного мира». Как раз в такое время о прошедшей ночи следует говорить, что она «нынешняя» (а не «вчерашняя»), а о «дне» — «теперешний». При таком модусе существования —

У капель тяжесть запонок,  
а сад —  
Моей тоскою вынянчен  
И от тебя в шипах.

Перед нами не просто традиционно-поэтические образы (тропы), требующие переносного и условного понимания. Пастернак стремится к большему.

Стихотворение начинается с высказывания очень странной, если задуматься, конструкции:

Ты в ветре, веткой пробуящем  
Не время ль птицам петь,  
Намокшая воробышком  
Сиреневая ветвь!

К. О'Коннор видит необычность этого высказывания в том, что «поэт использует местоимение “ты”, из чего можно предположить, что лицо, к которому он обращается, — женщина», тогда как реально речь адресована ветке (385, с. 40). Это, однако, постоянно происходит в «Сестре моей — жизни». Стихотворная форма не сразу дает нам увидеть еще одну особенность фразы. В прозаическом пересказе строки звучали бы так: «Намокшая воробышком сиреневая *ветвь*, ты в ветре, который пробует *веткой*, не время ль петь птицам». «Сиреневая ветвь» и «ветка» — одно и то же или разное? В логическом смысле — одно, а фраза просто неловка. Поэтический же смысл — и именно благодаря такому «неправильному» построению — гораздо богаче.

Он складывается из ритмически и синтаксически выделенной звукосмысловой близости не только «ветки» и «ветви», но и «в ветре», «время», «сиреневая». Это паронимы, т. е. слова, с точки зрения поэтической этимологии имеющие общий «корень», а потому «родственные» (еще большую убедительность такому семантизированию паронимических «корней» придает то, что, помимо перекликающихся согласных, во всех этих словах, а также в слове «петь» — один и тот же ударный «е»).

Другим способом — при помощи творительного превращения — «сиреневая ветвь» не просто сравнена с «намокшим воробышком», а превращена в него («воробышек» и по звучанию близко примыкает к отмеченному паронимическому ряду). Но «сиреневая ветвь» в облике «ветки» связана с «птицей» (а через нее и с «петь»), притом опять-таки не условно-поэтической, а субстанциально-мифологической связью: они сближены в пространстве (птица поет, сидя на ветке), а известно, что «пространственная близость — самая архаическая форма смысловой связи-сопричастия» (129, 133–147), из которой только много позже разовьются метонимические тропы.

Пастернак и не прибегает здесь к условно-поэтической метонимии. У него все гораздо архаичнее и синкретичнее. Ветер, «веткой пробуящий, не время ль птицам петь» — пользуется веткой как инструментом (творительный инструментальный), отсюда и «пробовать» как «пробовать голос», а это уже, скорее, о птицах. Но ветер может быть понят и в качестве самой этой ветки (благодаря паронимии и возможности читать оборот «веткой пробуящий» не как творительный инструментальный, а как творительный превращения). Во всех случаях «ветка-ветвь» — промежуточное и переходное звено между ветром и птицами, *по-разному* соотносенная с ними, а потому не совсем совпадающая и с собой: она «знаменует» связь, а потому по законам «сопричастия» и сама становится этой связью, благодаря превращениям на образном и звуковом уровнях.

В обнаружившемся природном континууме человеческий план сначала присутствует лишь как телеологическое видение — субъект речи, еще не ставший определенным лицом, прочитывает в природе целеполагание. Со второй строфы человеческое уже непосредственно, как равное, входит в целое:

У капель — тяжесть запонок,  
И сад слепит, как плес,  
Обрызганный, закапанный  
Мильоном синих слез.

«Запонки» и «слезы» – не просто сравнение-уподобление и метафора. Преодоление условности и вызывающей прозаичности уподобления, превращение «простого» (нестилевого) слова «запонки» в поэзию происходит благодаря реальному уравнению в правах человеческого плана с природным и их породнению. Это совершается сначала на звуковом уровне, где *капли* и *запонки* становятся паронимами (**капель, за-понок, за-капанный – кап/за-пнк/за-капан**; здесь происходит разложение «запонок» на «корень», созвучный «каплям», и приставку «за», которая затем тоже будет обыграна: **«за-брызганный, за-капанный**). Паронимически сближается и *сад* со *слезами* (**сад слепит – /сд/ст/, слепит как плес, слез – /слп/плс/слз/, миллионом синих слез – /льн/сн/слз/**).

Аналогичная игра и на уровне словесно-образном. Из четырех личных местоимений текста два отнесены к природе (ветке и саду) и два к человеку (лирическому «я» и героине). Существительных, говорящих о природе, почти ровно столько же, сколько о человеке<sup>1</sup>. Но главное, здесь действует закон поэтики Пастернака, сформулированный еще Ю.М. Лотманом: поэт «уравнивает, то есть, с одной стороны, выявляет, а с другой, снимает определенные семантические оппозиции», например, оппозицию «одушевленное-неодушевленное <...> Само деление на внешний и внутренний мир у Пастернака снято: внешний наделен одушевленностью, внутренний – картинной пейзажностью и предметностью. Граница между “я” и “не-я”, сильно маркированная в любой системе субъективизма, в тексте Пастернака демонстративно снята» (158, с. 234).

Но речь может идти о чем-то большем, чем «уравнение» и «снятие границы».

Моей тоскою вынынчен  
И от тебя в шипах.

Так о саде мог бы сказать его создатель, но он не знает тоски; тогда – демон или, по крайней мере, первый человек, переживший изгнание из райского сада. Проясняет ситуацию отсылка к «Тоске», в которой, как мы помним, предполагался эпиграф о потере рая, а сама она понималась как интересубъектное чувство, наступающее первого человека, но не с него, а с духа земли, или демона, начавшееся. Эта генеалогия придает первичность и одновременно архетипичность тому, что происходит между героем и героиней (которая тоже прародительница сада, но и – в духе Песни песней и ее средневековых рецепций – женщина-роза, шипы которой – ограда ее невинности).

Библейская книга здесь всплывает не случайно. Ведь строка нашего стихотворения, повторяющая название первого цикла «Сестры моей – жизни» – «Не время ль птицам петь», – реминисценция из Песни песней: «Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; *время пения настало*» (курсив наш. – С.Б.). Вариацией на тему Песни песней являются, по наблюдению исследователя, и «образ сада/ветки, то есть любимой, ломящихся в жизнь, в комнату, в трюмо» (100, с. 202), а также целый ряд других мотивов, о чем мы уже говорили. Все это свидетельствует о первостепенной важности библейской книги для понимания самого духа и уникальной радостной атмосферы «Сестры моей – жизни».

Тем большее внимание привлекает к себе, казалось бы, частная деталь – «моей тоскою вынынчен», неожиданно вводящая в стихотворение совсем иную – страдательную (и даже демоническую в пастернаковском понимании ее) ноту. Но ведь модалное видение разных начал не менее важно и в «Зеркале» (жизнь и искусство), и

в «Девочке» (животворящий хаос и тюремная дрема). Оно говорит о стремлении поэта к полноте охвата жизни, как бы она ни была невероятна, на что он намекал и соположением эпитафий из Ленау и Верлена, создающих, как мы уже отмечали, сложную модальность целого книги.

В этом свете понятней модус существования сада и героев стихотворения, с чего мы начали наш анализ. Мы увидели, что они не просто уравнины и между ними не просто снята граница, — они взяты в тот момент и в таком отношении, когда границы просто нет: в событии любви, точнее «утра любви».

Речь идет не о наивном райском незнании — стихотворения о Демоне и тоске уже прозвучали, и «я» слышал свист тоски, не с него начавшейся. Но в по-новому нерасчленимый и еще сырой мир героев возвращает любовь, а сад, в котором пребывают влюбленные, — и дарованный им райский сад Книги Бытия и Песни песней, и порождение самих героев (наделенное их тоской и шипами, вынянченное и чем-то похожее на ребенка, нуждающегося в человеке («Всю ночь в окошко торкался / И ставень дребезжал»)).

Совершающееся в этом саду сейчас неповторимо и спонтанно («Вдруг дух сырой прогорклости / По платью пробежал»), но о нем можно сказать словами А. Блока: «Нет, все, что есть, что было, — живо». Об этом светлый финал, кажущийся темным по смыслу из-за своей художественно мотивированной (вобравшей дух всего стихотворения) нерасчлененности:

Разбужен чудным перечнем  
Тех прозвищ и времен,  
Обводит день теперешний  
Глазами анемон.

Пробуждение цветка (как и создание стихотворения) оказывается не просто спонтанным и естественным событием, но и результатом творческого акта, восходящего своими истоками к началам: «чудный перечень тех прозвищ и времен», конечно, отсылает нас к «вековому прототипу» того, что происходит «днем теперешним», — к *тем первым временам, когда Адам нарек имена всему живому*.

1. *Природа*: ветер, ветка, ветвь, шипы, анемон, сад, плес, капли, ночь /2/, день, птицы, воробышек, дух /запах/. *Человек*: тяжесть, запонок, платье, слезы, глаза, прогорклость, тоска, прозвища, перечень, время, времена, ставень, окошко.

## 9. ДОЖДЬ

*Надпись на «Книге степи»*

Она со мной. Наигрывай,  
Лей, смейся, сумрак рви!  
Топи, теки эпитафией  
К такой, как ты, любви!

Снуй шелкопрядом тутовым  
И бейся об окно.  
Окутывай, опутывай,  
Еще не всклянъ темно!

– Ночь в полдень, ливень – гребень ей!  
На щебне, взмок – возьми!  
И – целыми деревьями  
В глаза, в виски, в жасмин!

Осанна тьме египетской!  
Хохочут, сшиблись, – ниц!  
И вдруг пахнуло выпиской  
Из тысячи больниц.

Теперь бежим сощипывать,  
Как стон со ста гитар,  
Омытый мглою липовой  
Садовый Сен-Готард.

В цикле «Не время ль птицам петь» это стихотворение занимает многообразно выделенное место. Весьма вероятно его переключка с эпиграфом из Ленау.

Es bräst der Wald, am Himmel zieh'n,  
Des Sturmes Donnerflüge,  
Da mal' ich in die Wetter hin,  
O Mädchen, deine Züge.

Бушует лес, по небу тянутся  
Громовые полеты бури,  
Тогда я врисовываю в непогоды,  
О девочка, твои черты.

К тому же оно завершает цикл, но одновременно является *надписью* на следующей за ним «Книге степи», а потому соотнесено с *эпиграфом* к ней – строками Верлена из стихотворения «O triste, triste etait mon ame» («Как грустно, грустно было у меня на душе»):

Возможно ли оно, было ли оно?

И именно «Дождь» непосредственнее других стихотворений «Сестры моей – жизни» связан с «O triste, triste etait mon ame...»: уже первые ликующие его слова – «Она со мной...» – контрастно переключаются с началом у Верлена («О, печальна, печальна была моя душа») и более сложно – с его финалом (в переводе Сологуба: «В изгнании, но подле жить, / Расставшись с ней, все с нею быть»). Получается, что самое радостное стихотворение цикла «Не время ль птицам петь» (а может быть и всей «Сестры моей – жизни») предвещает резкую смену эмоционально-волевого тона и модальности книги, хотя и подготовленную отчасти мотивами «Тоски» и соположением



«Зеркала» и «Девочки»<sup>1</sup>. С учетом второго эпиграфа, в названных текстах (и всем цикле) приоткрывается не тривиальная «противоречивость» жизни, а равносильность со-отнесенных пределов и особого рода целостность взаимоисключающего — предельная форма *неосинкретизма*, главного архитектурного принципа «Сестры моей — жизни».

В то же время, будучи «Надписью на “Книге степи”», «Дождь» — *метастихотворение*, перекликающееся с первым стихотворением раздела — «Про эти стихи» и метатекстуальными «Тоской», «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе», «Плачущим садом», «Зеркалом» и «Ты в ветре, веткой пробуешь». Наконец, «Дождь» венчает группу стихотворений о *саде/ветке/я* («Плачущий сад», «Зеркало», «Девочка», «Ты в ветре, веткой пробуешь») и *дожде* (названные стихотворения плюс «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»), а эти образы становятся реально-символическими лейтмотивами книги.

## 1

Стихотворение «Дождь» имеет репутацию «одного из трудно поддающихся буквальному прочтению». Исследователь, попытавшийся все же это сделать, пишет: «По-видимому, нарисованную там ситуацию можно представить себе следующим образом. В комнате поэт и его возлюбленная (Она со мной), за окном дождь (Снуй шелкопрядом тutowым / И бейся об окно). Происходящее в комнате все время приравнивается к происходящему за окном: Лей, смейся, сумрак рви! / Топи, теки <...> К такой, как ты, любви / <...> ливень — гребень ей! <...> взмок <...> В глаза, в виски, в жасмин. А в заключительном четверостишии наступает и физический контакт между любящими и природой» (103, с. 226).

Самое точное здесь слово — «по-видимому». «Дождь» — выразительный пример «неклассической» сюжетной ситуации, которая вероятностна по своей природе и не может быть идентифицирована с реальным жизненным событием. Пастернак не избрал этот тип ситуации, а унаследовал его от символистов и довел до некоего предела. В нашем случае можно предположить, что действие, как считает А.К. Жолковский, идет в двух параллельных планах (в комнате и за окном), которые вступают в прямой контакт в последней строфе.

Такое построение встречается у Пастернака неоднократно, И.И. Иоффе, как мы помним, считал его характернейшим для поэта. Но в «Дожде» в отличие от примера, приведенного Иоффе, параллельное прочтение лишь возможно — текст не дает для него неоспоримых оснований. Упоминание «окна» и финальные строки «Теперь бежим...» могут быть не менее убедительно интерпретированы, если предположить, что герои находятся не в доме, а под дождем в саду. Другие же детали описания —

— Ночь в полдень, ливень — гребень ей!  
На щебне, взмок — возьми!  
И — целыми деревьями  
В глаза, в виски, в жасмин! —

еще более подталкивают к подобному прочтению. Это не означает, что данная версия предпочтительна — обязателен лишь учет вероятностного характера ситуации и ее нерасчлененности (ср. «Памяти Демона»).

Чертами нерасчлененности отмечены не только внешнее и внутреннее пространство, но и субъектная сфера стихотворения, речь лирического «я», сам дождь и стихотворение о дожде.

## 2

Лирическое «я» прямо выступает лишь однажды в косвенном падеже личного местоимения («со мной») и один раз как часть «мы» («бежим»). Но приглушенность личных местоимений сопровождается предельно насыщенным эмоционально-волевым тоном высказывания. Восемь восклицательных знаков (на двадцать строк текста), пять экспрессивных тире, обилие глаголов в повелительном наклонении, нагнетание обращений и императивов («Лей, смейся, сумрак рви!», «топи, теки...», «окутывая, опутывая...» и др.), заметное преобладание восходящего акцентного ряда над нисходящим — все создает дифирамбический тон, обращенный к предмету воспевания. Этим предметом является дождь, но он, несмотря на заданный заглавием статус «третьего лица», не объект, а второе лицо и субъект («ты»). Такое совмещение второго и третьего лица — характернейшая черта архаических дифирамбов, обращенных к божеству.

Как и в канонических образцах жанра, у Пастернака субъект воспевания — *дождь* — мифологизируется и наделяется божественными признаками. Он связывается с *катастрофической тьмой* («сумрак рви»; «ночь в полдень», «осанна тьме египетской», «еще не всклянь темно») и *потопом* («лей», «топи»), т. е. с возвращением хаоса, но по-пастернаковски радостного и животворящего, которому поется «Осанна». О возрождающей природе события дождя, ставшего героем стихотворения, говорят другие его атрибуты: «смех» («смейся», «хохочут»); связь с *рождением* («снуй шелкопрядом тутовым») и *выздоровлением* («И вдруг пахнуло выпиской / Из тысячи больниц»); сравнение с *любовью* («К такой, как ты, любви»). Оживляется мифологическая семантика дождя-семена и мотив брака земли и неба (см. и женское начало в природе: «Ночь в полдень, ливень — гребень ей!»). В то же время дождь превращается в *позию* («теки эпиграфом») и *музыку* («наигрывай», «Теперь бежим сощипывать, / Как стон со ста гитар...»).

Образным выражением универсальной и текучей природы субъекта воспевания становится излюбленный Пастернаком творительный превращения («теки эпиграфом», «снуй шелкопрядом тутовым», «и — целыми деревьями / в глаза...», «и вдруг пахнуло выпиской / из тысячи больниц»). Именно на такого героя направлена одушеворяющая, мифотворческая энергия интонации — с ним она устанавливает «живое отношение», «переходящее в *обращение* к нему как к воплощенному живому виновнику» (63, с. 72), особый статус которого заставляет избегать его прямого называния и говорить о нем только в третьем лице. Имя «дождь», как мы уже отмечали, употреблено только в заглавии и ни разу в тексте, где оно однажды обозначено личным местоимением второго лица («К такой, как ты, любви»), а во всех остальных случаях выражено личными формами глаголов, так что центр тяжести перемещается с имени субъекта, на его действия и их итог. Последний неслучайно представлен безличной глагольной формой — «и вдруг пахнуло...», удостоверяющей более чем личный, но не сверх-, а *межличностный* статус «дождя».

Это было задано уже в первой строфе в строках, которые заклинательно побуждают «дождь» к превращению в межличностные феномены — в *слово* («эпиграф»), притом в «эпиграф» к *любви*, что делает его прямым медиатором между героями:

Топи, теки эпитафам  
К такой, как ты, любви!

С учетом этого строки

Она со мной. Наигрывай,  
Лей, смейся, сумрак рви! —

говорят не о независимости героев от безумств дождя, а, наоборот — о *нераздельности* любви и дождя: образ, родственный по структуре и обратно симметричный по эмоциональному тону и интенсивности верленовскому

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville

(в переводе Пастернака — «И в сердце растрava, / И дождик с утра»).

Но воспевание так понятого «дождя» становится косвенной, символической формой воспевания любви и героини, которая сначала выступала как третье лицо («Она со мной...»):

Окутывай, опутывай,  
Еще не всклянй темно!

— Ночь в полдень, ливень — гребень ей!  
На щебне, взмок — возьми!  
И — целыми деревьями  
В глаза, в виски, в жасмин!

Осанна тьме египетской!  
Хохочут, сшиблись, — ниц!

Это и порождает такую нерасчлененность образов, какая может быть достигнута лишь переходом на внутреннюю речь. На язык «внешней» и письменной речи приведенное место могло бы быть переведено примерно так: «/Дождь/, окутывай, опутывай /все своими потоками/, /ведь/ еще не всклянй темно! /Вот теперь уже совсем темно, кажется, что/ — в полдень /наступила/ ночь, /а/ ливень - /это/ ей /для нее, ночи/ гребень. /Вот он — ливень=гребень, лежит/ на щебне /и щебень от него/ взмок. Возьми /этот гребень=дождь/ — и /тут влага налетает на тебя / целыми деревьями, /бьет прямо/ в глаза, в виски, в жасмин, /который ты поднесла к губам/ (см. в другом стихотворении: «Ты прячешь губы в снег жасмина»). Осанна египетской тьме! /Смотри, они /потоки дождя?/ хохочут, сшиблись /друг с другом/, /падают/ ниц.

В реальном же своем звучании данные строки обладают всеми чертами «вербального синкретизма», характерного, по Ж. Пиаже, для детской, а по Л. Выготскому, для внутренней речи. Прежде всего — «неразложимостью словесной массы» (249, с. 154). В нашем тексте она неразложима настолько, что для придания высказыванию минимальной членораздельности автор вынужден буквально разрывать ее остриями тире, которое в одном случае

– Ночь в полдень, ливень – гребень ей! –

намекает на диалогизированность потока сознания, присутствие в нем не выраженной явно речи внутри речи. Здесь же возникает субъектная неопределенность и мена субъектных ролей. Местоимение третьего лица («ей») до сих пор прилагалось только к героине. К кому оно относится теперь? В компаративном плане слова и образа – дождь дарит ночи «ливень-гребень», но в бытийном плане гребень – атрибут женщины-героини, нерасчленимой с природой и здесь, и во всем интересующем нас фрагменте. У Пастернака оба эти плана уравниваются, а потому дальше оказывается возможной конструкция, удостоверяющая их синкретизм и ставящая их в один ряд, члены которого символически эквивалентны:

В глаза, в виски, в жасмин!

В этой же строфе появляется и второе лицо («возьми!»), впервые *не относящееся к дождю* и являющееся обращением либо к героине (бывшей до сих пор третьим лицом), либо к «я» и «каждому». Незаметная субъектная метаморфоза происходит и с «дождем», который из «ты» превращается в «он» («хохочут, сшиблись...»). Место, где началось это двойное превращение субъектов – срединная третья строфа с примыкающими к ней с двух сторон 7–8 и 13–14 строками, – центр и самая горячая точка стихотворения. В ней сконцентрирована энергия *внутренней речи*, конститутивная особенность которой – «вербальный синкретизм».

### 3

Остается сказать об еще одном аспекте нерасчлененности – *дождя* и *стихотворения*, которое называется «*Дождь*» и имеет двойную модальность – жизненно-биографическую (в качестве стихотворения о любви лета 1917 года) и метатекстуальную (как эпиграф к любви героя и одновременно авторская «Надпись на “Книге степи”»).

Металиричность усилена музыкальной темой, обрамляющей «Дождь», который начинается и кончается мотивом наигрыша:

Она со мной. Наигрывай...

Теперь бежим сощипывать,  
Как стон со ста гитар,  
Омытый мглою липовой  
Садовый Сен-Готард.

В обоих случаях музыка сопровождает любовное единство («она со мной», «бежим») и сама есть любовное единство. Но в начале стихотворения его «исполнял» дождь, а в конце – сами герои (не исключена отдаленная перекличка с Маяковским: «А вы ноктюрн сыграть могли бы / На флейте водосточных труб?»: о дожде напоминают водосточные трубы, а «ста гитарам» соответствует «флейта / первоначально – «флейты» водосточных труб/). Первая строфа давала два параллельных плана, последняя – один, завершающе синкретический, если не гротескный, мир.

Интересующий нас сейчас финал наступает после двойной кульминации – веселой смерти дождя в высший момент его явления («хохочут, сшиблись, – ниц») и катарсиса-

выздоровления («и вдруг пахнуло выпиской / из тысячи больниц»). Последней строфе в смысловом пространстве стихотворения отведено место «второго рождения» (с его новым хаосом), «перевала» (отсюда метафора «садовый Сен-Готард») и *перехода* («теперь бежим»), в том числе — к другому циклу. Мир-сад-перевал еще в сырой мгле («омытый мглою липовой»). Он огромен и говорить о нем нужно звуко-смысловыми гротесками (**сад** — «Сен-Готард», «Сен-Готард» — **сто гитар**). Его или с него героям предстоит «сощипывать» не просто звук, а **стон** — мы упоминали о возможной связи этих образов с гиперболическими и гротескными строками Маяковского. В нем смешаны образы осязательные («сощипывать»), зрительные (мгла, «садовый Сен-Готард»), звуковые (стон ста гитар), обонятельные («липовой»). Может быть еще важнее, что он гротескно открыт и внутренне: «избыток счастья и сил» здесь отзывается «чем-то горьким» (Фет) — «стоном», а целебный воздух омыт «мглою липовой».

Образы именно гротескно смешаны: в «липовой мгле» — свет и запах, в «омытый мглою» — вода и свет, в «садовый Сен-Готард» — сад и горный перевал<sup>2</sup> далее — сад-перевал и гитара, пространство и воздух, воздух и звук. Метафоры Пастернака, как видно, строятся не просто на переносе, а на смешении признаков, притом не иные, а музыкальные образы становятся ключевыми: они организуют гротескное целое предельно далеких друг от друга картин, единство которым придают не логические связи и не внешнее (метафорическое) сходство, а, если воспользоваться очень уместным здесь словом А. Блока, — «единый музыкальный напор».

Действительно, исходное начало строфы — слово «сощипывать». В нем неразложимы осязательный и звуковой образ; и от него идут гротескно-синкретические же по своей смысловой структуре языковые связи, охватывающие все высказывание и оба ряда его образов: бытийный, зрительно-пластический (с примыкающими к нему осязательным и обонятельным) — «сощипывать <...> садовый Сен-Готард»; и компаративный, музыкальный — «сощипывать, как стон со ста гитар». Очевидно, что два этих плана только в своей соотношенности обретают смысл и внесмысловую активность любви и второго рождения; взятые порознь они бессмысленны.

Финальная строфа выделена и интонационно-ритмически. Только она в «Дожде» является одним текучим, длящимся и инверсированным высказыванием (на уровне синтаксиса — одним предложением). Здесь отсутствуют «разрывающие» тире (в двух предыдущих строфах их пять) и восклицательные знаки (в предыдущих строфах их восемь), а субъект речи впервые прямо обращается к героине, а не к «дождю». Сохраняя в какой-то мере дифирамбическую тональность, последняя строфа в целом — не побуждение к действию (как предыдущие), а, скорее, его исполнение, новая ситуация, в которой *играет* уже не субъект воспевания, а сами герои. Дождь и стихотворение «Дождь» завершаются кризисом-выздоровлением и метатворчеством, созданием «Надписи на “Книге степи”». Соответственно, совершается переход от реалистической интонации героя, находящегося внутри ситуации, к формальной (в бахтинском смысле) интонации автора, занимающего по отношению к происходящему, но и к самой книге — внежизненно активную позицию. Интонация героя (для которого прямым субъектом обращения является «дождь», а косвенным — героиня) была дифирамбична. Интонация автора (обращенная к целому книге — «надпись», «эпиграф»), не снимая дифирамбического тона, делает его предметом метарефлексии, соотнося с началом этого («Про эти стихи») и следующего цикла, надписью на котором «Дождь» является.

1. Другого аспекта двух пределов книги — образов дождя и засухи — касается в связи с нашим стихотворением К. О'Коннор и замечает: «В первой главе нет явного проявления игры двух противоположностей; в следующей же “Книге степи”, где внимание фокусируется на любовной интриге, начинающейся стихотворением “Дождь”, эта игра вступает в силу» (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister - Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 42).*

2. См. замечание К. О'Коннор: «Сад, безусловно, — это предмет непосредственно описываемый, а туннель — объект сравнения. Однако Пастернак синтаксически подразумевает совершенно противоположное: к существительному “Сен-Готард” он прилагает эпитет “садовый”, благодаря чему скорее туннель преобразуется в сад, чем сад — в туннель» (Указ. соч. С. 44).

## КНИГА СТЕПИ

Est-il possible, — le fût-il?

*Verlaine*

В автографах 1919 и 1920 годов и в первых изданиях «Сестры моей — жизни» (1922 и 1923) заглавие «Книга степи» распространялось на всю книгу за исключением ее первого раздела (будущего «Не время ль птицам петь»). Тем самым первоначальный смысл заглавия был гораздо шире последующего, а «Книга степи» представляла как *основа* «Сестры моей — жизни». В ней «имя» мест, где протекали встречи героев летом 1917 года, связывалось отношениями сопричастности с героиней и с «родиной», становясь «фамилией содержания» почти всего любовного романа (кроме его «утра», запечатленного в первом цикле). В то же время «Книга степи» воспринимается на фоне таких именовании, как Книга Бытия или «Книга джунглей» (у Пастернака есть реминисценции из них). Наконец, для видения «Сестры моей — жизни» как целого не менее важно то, что при таком заглавии ее основного раздела эпиграф из Верлена, предпосланный «Книге степи», относился почти ко всей книге и тем самым сопоставлялся, если не уравнивался по своему значению с эпиграфом ко всей книге — из Ленау.

Внутри этого раздела будущая каноническая «Книга степи», в которую входит всего семь стихотворений, называлась сначала «До всего этого была зима» (в автографе 1919 года), а потом «Первая глава». Оба заглавия по-разному подчеркивали, что после двойного вступления («Памяти Демона» и «Не время ль птицам петь») лирическое высказывание *возвращается* к своему началу и даже к *предыстории*. «Книгой степи» интересующий нас цикл стал *только в 1927 году*. Состав и расположение стихотворений в нем остались неизменными<sup>1</sup>, но теперь смысл заглавия оказался неочевидным.

Действительно, чем обосновано такое название, если не помнить о первоначальном замысле? Казалось бы, тематически предназначенное для «книги» стихотворение — «Степь» — в нее не входит, хотя, несомненно, ею подготавливается. Само слово «степь» возникает единственный раз в заглавии цикла, тогда как в тексте «Не время ль птицам петь» оно встречалось дважды («И рушится степь со ступенек к звезде» / «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе» /; «В степь, в запахах сонных лекарств» / «Зеркало»/). Лишь «Балашов» и «Образец» по своему колориту связаны с «югом» («одна из южных мазанок была других южней») и, возможно, со степью, хотя последнее не акцентировано<sup>2</sup>.

У Пастернака часто бывает, что смысл (фразы, стихотворения, теперь мы видим, что и цикла) может проясняться не ближайшим контекстом, а непосредственно всем художественным целым. Так происходит и в данном случае. Целое первоначального замысла «Книги степи» и есть ключ для понимания той ее редакции, которая стала канонической. «Степь», где протекали встречи героев летом 1917 года, в «Сестре моей – жизни» связана, как мы уже отмечали, отношениями сопричастности с героиней и с «родиной». Но она соотносена и с центральным образом предыдущего цикла – *садом-раем*, а потому выступает как пространство, замещающее «потерянный» героями «рай», как место разлуки и рефлексии. Сюжет цикла организован тем, что героиня пребывает в «степи», а разлученный с нею герой вспоминает: то, что предшествовало их встрече («До всего этого была зима»); время, когда они были вместе («Из суеверья», «Не трогать», «Ты так играла эту роль!», «Подражатели»); наконец, свои поездки к ней («Балашов», «Образец»), продолжающие «дорожную» тему, мелькнувшую в одном стихотворении предыдущего цикла. Таким образом, третье (и тоже метатекстуальное) начало «Сестры моей – жизни» – это начало, перенесенное во *внутреннее пространство «воспоминания»*. На этом моменте нужно остановиться.

Огрубляя ситуацию, можно было бы сказать, что по существу Пастернаком создана *книга-воспоминание*. Точнее же, в нашем цикле начинает реализовываться *второй предел* художественного целого – поиск утраченного времени с его лейтмотивом: «Возможно ли оно, – было ли оно?» (Верлен). Цикл разворачивается в воспоминании, которое приобретает самостоятельную ценность, становится *поэтически модальным* по отношению к внешнему пространству «степи» и до конца остается таковым, все более возрастая в своей роли в ходе развертывания лирического сюжета. Присмотримся внимательней ко времени и высказыванию в нашем цикле.

А. Майер, как мы помним, акцентировала, что вся «Книга степи» – *предыстория* того, что изображено в следующих частях «Сестры моей – жизни». Иначе, это «введение к основной части», но «обращенное назад, на события прошедших лет». Поэтому поэт прибегает здесь к приемам пространственно-временного членения сюжета и к редкой для него *наррации*, которая «в следующих частях книги почти совсем сойдет на нет» (378, с. 47). К. О'Коннор также отмечает важнейшую роль прошедшего времени, но пишет и о «попытке поэта “заговорить” эмпирическое прошлое, воссоздавая его как поэтическое настоящее» (385, с. 48).

Действительно, хотя мы понимаем, что имеется в виду прошлое героев и о нем говорится в характерных для повествования временных формах («До всего этого была зима», «Ты так играла эту роль!», «По будням медник подле вас / Клепал, лудил, паял», «Пекло и берег был высок»), четыре из семи стихотворений начинаются не как наррация, а как речь:

В занавесках кружевных  
Воронье.  
Ужас стужи уж и в них  
Заронен.

Коробка с красным померанцем –  
Моя каморка.  
«Не трогать, свежевыкрашен».  
О, бедный Homo sapiens,  
Существованье – гнет.

Здесь грамматическое настоящее, использующее особые формы, которые выражают время не глагольным, а именным способом: при помощи существительного и пропуска связки настоящего времени «есть» (333, с. 486–487). Помимо такого («поэтического») настоящего Пастернак широко использует настоящее вневременное —

О, не об номера ж мараться  
По гроб, до морга!

Обоев цвет, как дуб, коричневы  
И — пенье двери.

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь —

и переходы от одного времени к другому. Так «До всего этого была зима» начинается настоящим именным, которое переходит в перфект («заронен», затем в настоящее глагольное («кружится»), прошедшее («подобралась»), вновь настоящее («заступается», «гонят»), перфект («рыт», «бит», «сыпан»), чтобы разрешиться, наконец, прошедшим временем («выводил»). Все это позволяет, рассказывая о прошлом, сочетать с повествованием эмоциональный накал, характерный для *речи* и осуществлять типичный для Пастернака переход не от речи к нарративу, а от нарратива к речевому дискурсу (200, с. 44).

Таким образом, единство циклу придают не просто тематические, а структурные связи — специфическое сочетание прошлого и настоящего, наррации и речи, в том числе те возможности углубления дискурса, которые *заданы эпиграфом* из Верлена: «Est-il possible, — le fût-il <...>?» («Возможно ли оно, — было ли оно <...>?»)

Речь идет о выраженном у Верлена и развитом последующей поэзией принципе «поэтической модальности», при котором в образе соплагаются взаимоисключающие, но равносильные начала, связанные отношениями дополнительности<sup>3</sup>. Важно, что поэтическая модальность акцентирована эпиграфом именно в этом месте книги — на границе между циклом «Не время ль птицам петь» (соотнесенным с Песней песней и «райским» дорефлективным состоянием) и «Книгой степи», в которой сложность жизни, любви и личностной рефлексии выйдет из тени на первый план. И позже поэтическая модальность будет сгущаться в кульминационных местах — в цикле «Попытка душу разлучить», а затем в разделах, где господствует «пережитое время» и делается попытка «обретения утраченного времени» — особенно в «Возвращении» (с его «верленовской» формулой: «Возможно ль? Этот полдень <...> Возможно ль? Те вот ивы <...> Перенесутся за ночь <...> Узнают день, сгоревший / С восхода на свиданьи?») и в «Послесловьи» (приняв самую предельную форму в «Конце»).

Эпиграф из Верлена, задающий такой поэтический принцип не только «Книге степи», но и всем следующим за ним разделам «Сестры моей — жизни», сам вступает в модальные отношения и с эпиграфом ко всей книге, порождая неповторимый эмоционально-волевой тон «Сестры моей — жизни» — особый «сплав» дифирамбического и драматического. Внутри же нашего цикла этот тон задается соположением лета с зимой («До всего этого была зима»), «сырой прелести мира» — с июльским, почти космическим жаром, являющимся одновременно неутоленным и не разрядившимся либидо; самого этого «жара» и «духоты» — с внезапно вторгшейся в июль осенью («Балашов»). Модальны в «Книге степи» «белый свет» и «мгла» героини («Не



трогать»), «неслыханная простота» ее «игры» и актерство («Ты так играла эту роль», «Подражатели»), высокая патетика и ирония («Образец»). Подчеркнем, что речь идет не о тривиальных логических противоречиях, а именно о принципе поэтической модальности — диалогической дополнителности разных личностных позиций<sup>1</sup>. Место цикла в «Сестре моей — жизни» и состоит в том, что в нем явственно открывается такое видение целого.

Архитектоника цикла, однако, на целый порядок сложнее того, что нам пока удалось выявить. Мы, так или иначе, исходили из того, что «До всего этого была зима» — воспоминание о предыстории событий, связанных с героиней «Сестры моей — жизни»: о весенней встрече с ней рассказывает «я» в стихотворении «Из суевья», а затем об их прогулках — в «Ты так играла эту роль» и о поездках к ней же — в «Балашове» и «Образце». Это бесспорно так.

Но вот в «Балашове», например, мы встречаем странный наплыв двух времен: осени и июля. А. Майер ищет для такого необычного хода биографическое объяснение. «Осень» она связывает с поездкой Пастернака в августе 1917 года в Балашов к Е. Виноград, а «июль» — с его посещением летом 1915 года Н. Синяковой, жившей в это время вблизи Балашова (378, с. 24). Исследовательница отмечает в «Сестре моей — жизни» (именно в «Книге степи») и другие совмещения двух времен и двух любовных сюжетов. В стихотворении «Из суевья» упоминается «каморка», в которой лирический герой поселился «вторично» — первое вселение в нее приходится на время романа поэта с Н. Синяковой (378, с. 46). «Ретроспективные воспоминания о поездке по Украине (Харьковской губернии) летом 1915 года» (378, с. 47) А. Майер видит и в «Образце» (о пребывании Пастернака этим летом в имении сестер Синяковых Красная поляна на Харьковщине существуют, как говорилось, письменные свидетельства).

Все эти наложения, как считает исследовательница, не случайно сконцентрированы в «Книге степи», выполняющей роль «введения» в «Сестру мою — жизнь»: «они призваны прояснить предысторию событий, которые изображены в следующих разделах» (378, с. 47). Мало того, по мнению А. Майер, вся «Книга степи» посвящена не Е. Виноград, а Н. Синяковой (378, с. 25). Последнее предположение представляется столь же односторонним, как прежнее прочтение. В том-то и дело, что, как уже было отмечено, в нашем цикле происходит «кубистическое» наложение двух времен и двух героинь, определяющее специфику нашего цикла и освещающего дополнительным светом всю последующую книгу.

---

1. См. берлинское издание 1923 г.:

ПЕРВАЯ ГЛАВА

10. До всего этого была зима
11. Из суевья
12. Не трогать
13. \*
14. Балашов
15. Подражатели
16. Образец.

2. Не настаивая на том, что это именно так, следует отметить в нашем и других циклах ряд возможных переключек пастернаковской *степи* со «Степью» А.П. Чехова, о чем мы уже говорили в пятой главе.

3. Подробнее об этом см.: *Бройтман С.Н.* Эпиграфы к книге Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 63. № 2. 2004.

4. Об этом принципе см.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 1997. С. 255–269.

## 10. ДО ВСЕГО ЭТОГО БЫЛА ЗИМА

В занавесках кружевных  
Воронье.  
Ужас стужи уж и в них  
Заронен.

Это кружится октябрь,  
Это жуть  
Подобралась на когтях  
К этажу.

Что ни просьба, что ни стон,  
То, кряхтя,  
Заступаются шестом  
За октябрь.

Ветер за руки схватив,  
Дерева  
Гонят лестницей с квартир  
По дрова.

Снег все гуще, и с колен –  
В магазин  
С восклицаньем: «Сколько лет,  
Сколько зим!»

Сколько раз он рыт и бит,  
Сколько им  
Сыпан зимами с копыт  
Кокаин!

Мокрой солью с облаков  
И с удил  
Боль, как пятна с башлыков,  
Выводил.

### 1

М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая отметили, что стихотворение «До всего этого была зима» только заглавием соотнесено со сквозной любовной темой «Сестры моей – жизни», и упомянули другое стихотворение, в концовке которого тема любви всплывает в связи с близкими мотивами (75):

Ну, и надо ж было, тужась,  
Каркнуть и взлететь в хаос,  
Чтоб сложить октябрьский ужас  
Парой крыльев на киоск.

И поднять содом со шпилей  
Над живой рекой голов,  
Где и ты, вуаль зашпилив,  
Шляпку шпилькой заколов,

Где и ты, моя забота,  
Котик лайкой застегнув,  
Темной рысью в серых ботах  
Машешь муфтой в море муфт.  
(Зимнее утро, 1919)

Ввиду важности этого стихотворения-дублета для понимания «До всего этого была зима», остановимся на нем.

«Хаос» и «ужас» в сочетании с зимой и вороньем тут даны в одном хронотопе и в непроясненном соположении с «ты». Важной для себя темы поэт здесь коснулся *легко*. Легкость эта, однако, пушкинская. К Пушкину отсылает название цикла, в который помещено стихотворение («Зимнее утро»), тон легкой болтовни и шутки, размер — четырехстопный хорей, которым в пушкинскую эпоху писались легкие анакреонтические стихотворения (например, «Кривцову»), но и «смутные», зимние и «хаотические» («Зимний вечер», «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»). Кстати, тем же четырехстопным хореем написаны нечетные строки «До всего этого была зима».

В «Ну и надо ж было, тужась» Пастернак вопреки канону совместил оба названных семантических ореола в одном стихотворении, соположив «хаотическую» и страшную первую строфу с «легкими» второй-третьей строфами. Происходящее в двух частях стихотворения как бы вскользь, но настойчиво соприкасается в пространстве и времени: зимним утром в городе. Хронотопическая одновременность поддержана другими переключками того, что происходит вверх и на улице (в символистской поэтике, с которой тут встречается и расходится поэт, обычно в таких случаях начинала работать оппозиция «верха» /небо/ и «низа» /город/ с их традиционными смысловыми ореолами). У Пастернака же «хаосу» верха соответствует внизу «живая река голов», птичьему беспорядочному множеству («поднять содом со шпилей») — человеческое, свободное, но более упорядоченное («река голов», «море муфт»). И там и тут выделен и дан крупным планом образ, воплощающий в первом случае «ужас», во втором — любовь (фамильярно-разговорное «моя забота»).

Выделенные образы со-противопоставлены. И там и тут — анималистические персонификации: ворона — рысь; «парой крыльев» — «машешь муфтой», причем использован одинаковый тип образной конструкции, связанный с представлением о реальной метаморфозе: «сложить октябрьский ужас / парой крыльев на кисок» — «темной рысью»). Но натуге одного («тужась, / каркнуть и взлететь...») отвечает небрежная легкость другого, требующая для ее передачи пушкинской непринужденной речи («болтовни»: «Где и ты, вуаль зашпилив, / Шляпку шпилькой заколов», // «Где и ты, моя забота, / Котик лайкой застегнув, <...> машешь муфтой»).

Такое соположение, очевидно, нельзя назвать просто контрастным — в нем есть нерасчлененные и болевые общие точки — прежде всего сам феномен хронотопического и смыслового со-бытия хаоса-ужаса и любви, заставляющий вспомнить Тютче-

ва. Но решение темы у Пастернака, конечно, не «тютчевское», а «пушкинское». Болевые точки лишь мимоходом намечаются, но основательно и «серьезно» не рефлексированы и как бы легкомысленно оставляются нерешенными, иногда даже юмористически окрашиваются. В самой такой «легкости» отношения к «проклятым вопросам» уже задано бесстрашие и не «умственный», а «жизненный» метод их разрешения<sup>1</sup>. Как справедливо заметил В. Альфонсов по другому поводу, «Пастернак не приходит к трагедийному знанию, а исходит из него» (3, с. 102), в нашем случае — из живой (и не только внешней) одновременности, казалось бы, несовместимого, и при этом не пытается его чисто умственно «снять».

Все это следует учитывать, говоря о стихотворении «До всего этого была зима». Оно совершенно другой тональности, чем «Ну и надо ж было, тужась», и легким его ни в каком смысле назвать нельзя. Но привлекает внимание, хотя не сразу, смеховое начало в нем, о котором мы скажем в своем месте.

## 2

«До всего этого была зима» отличается от «Ну и надо ж было, тужась» тем, что в нем любовь и зимний ужас резко разведены по разным ценностным мирам, но заглавие все-таки соотносит их.

Связь нашего стихотворения с любовной темой начинает высветляться, если учесть, что оно открывает второй раздел «Сестры моей — жизни» — «Книгу степи» — и располагается сразу после эпиграфа к ней: «Est-il possible, — le fût-il?» (Возможно ли оно /это/, — было ли оно /это/?). Подхват слова из эпиграфа («это») в заглавии стихотворения прибавляет нечто к нашему пониманию «этого» не только как природного феномена, но и как любовного переживания, и дает лучше оценить то, что было «до всего этого».

Не будь эпиграфа, мы бы думали, что «до всего этого» — просто время, предшествовавшее встрече и роману героев. Теперь же нам дан намек на особый модус «этого» (любви и лета 1917 года, но и предшествующей зимы и прошлой любви). Значимо и то, что «До всего этого была зима» стоит (по контрасту) после «Дождя» — самого мажорного стихотворения «Сестры моей — жизни». Радостный, животворящий и творческий хаос одного встречается с жутким, умерщвляющим и в лучшем случае «анестезирующим» хаосом другого. В то же время ключом к целому стихотворению является, как и в «Дожде», *порожденный хаотическим состоянием мира*, но иной *тип художественного синкретизма*.

## 3

Поэтому, как и «Дождь», «До всего этого была зима» — одно из самых трудных для осмысления стихотворений, что породило попытки его дословного комментирующего прочтения. Эти опыты обнаружили прежде всего возможность разных интерпретаций текста. Уже первые строки —

В занавесках кружевных  
Воронье —

М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая объясняют так: «окно с кружевными занавесками, за ним — кружащиеся осенние птицы». Но комментаторы допускают возможность понимать «кружевные занавески» и как метонимию окна либо как метафору кружащихся над ним птиц (75). Не менее (если не более) вероятно, что «кружевные зана-

вески» — опущенные снегом ветви деревьев, над которыми кружатся вороны (ср. с «Плачущим садом»: «Мнет ветку в окне, как кружевце», где именно *ветка* — кружевце). В данном случае неопределенность — артефакт особого рода концентрированности и нерасчлененности высказывания, его большей близости не к письменной, а к устной, и не к внешней, а к внутренней речи с ее особым неаналитическим синтаксисом.

Это становится очевидней дальше:

Ужас стужи уж и в них  
Заронен.

Продолжение синтаксически не состыковано с началом. «В них» — в кого? В занавески, в воронье или во все? Мы можем предпочитать то или иное толкование, но высказывание построено так, что не может иметь единственно правильного объяснения. Это же верно для других фрагментов высказывания. «Ужас стужи», как замечают комментаторы, — «легкая двусмысленность»: «ужас перед стужей» вместо более обычного «ужасная стужа» (75). Но ведь именно поясняющего слова «перед» либо суффикса, делающего «ужас» прилагательным, здесь принципиально не поставлено, а нерасчлененный поэтому «ужас стужи» — значит одновременно и то, и другое, и еще то, что «ужас» испытывает сама стужа, ставшая мифологизированным субъектом и передавшая это чувство всему окружающему (в равной мере и «кружевным занавескам» и «воронью», потому что и нет необходимости в четком и однозначном синтаксическом согласовании с одним из них). Так же и выражение «ужас заронен» построено «по образцу более обычных фразеологизмов «заронить сомнение, подозрение» (75), но представляет из себя и наложение друг на друга двух высказываний: «поселить ужас» и «заронить сомнение/подозрение»

Не аналитически связаны и картины первой и второй строфы. В комментирующем пересказе предлагается видеть между строфами сравнение либо аналогию: «Окно с кружевными занавесками, за ним — кружащиеся осенние птицы: даже они встревожены приближением зимней стужи. *Точно так же* и людям зима кажется страшным зверем, подбирающимся к их жилью» (75) (курсив наш. — С.Б.). Но в реальном тексте — не аналитическое и расчленяющее сравнение, а совершенно иная смысловая конструкция:

В занавесках кружевных	//	Это кружится октябрь,
Воронье	//	Это жуть
Ужас стужи уж и в них	//	Подобралась на когтях
Заронен	//	К этажу.

Она основана на своеобразном «реализующем» параллелизме. Классический двучленный параллелизм, как известно, сопоставляет синкретически интерпретированные картину природы и картину человеческой жизни по признаку движения, действия. У Пастернака же интересная вариация. Во-первых, второй член параллели прямо утверждается как тождественный первому («это»), а не просто похожий на него. Во-вторых, именно в нем сконцентрировано движение, которое в первой строфе выявлено минимально: *признаки* первого члена параллели во втором преобразованы в *действия*: «кружевные» — в «кружатся», «зароненный ужас» — в «жуть», которая «по-

добралась на когтях». В итоге природные качества первого члена параллели во втором становятся мифическими действующими лицами — «октябрь» и «жуть», позже — «снег» и неопределенно-личные (из-за своего мифического статуса неназываемые) — те, кто издает «просьбы» и «стоны» и «заступается шестом за октябрь».

Такой статус субъектов и порождает отмечаемую комментаторами нерасчлененность синтаксических конструкций, прежде всего пропуск подлежащего (субъекта действия) или неопределенность его. Принципиально нельзя дать точного ответа на вопрос, кто является действующим лицом в третьей строфе:

Что ни просьба, что ни стон,  
То, кряхтя,  
Заступаются шестом  
За октябрь.

Гаспаров и Подгаецкая думают, что «подлежащим могут быть или кружащиеся вороны, или люди, обитающие в этажах». В пятой строфе, как отмечают комментаторы, в строках «Снег все гуще, и с колен — / В магазин» — «опять трудности из-за двусмысленности с подлежащим»: то ли в магазин вваливаются люди с лестниц, как думает О'Коннор, то ли снег вваливается (75). Остается только понять, что двусмысленность и неопределенность тут не «наивные», а художественно мотивированные хаотическим состоянием мира и неопределенно-личным (мифическим) статусом действующих субъектов.

Вариант синкретического смешения действующих лиц, но уже в плане активности и страдательности дает четвертая строфа:

Ветер за руки схватив,  
Дерева  
Гонят лестницей с квартир  
По дрова.

Комментаторы отмечают здесь «переосмысление картины: на самом деле руки-ветки принадлежат деревьям, а в стихотворении — ветру; на самом деле людей гонит ветер, а в стихотворении — деревья (75). Фокус же изображения в том, что *испытывающие действие «деревя», а не совершающий его «ветер» стоят в активной позиции*. Подобная мена и в седьмой строфе:

Сколько раз он рыт и бит,  
Сколько им  
Сыпан зимами с копыт  
Кокаин!

«Вместо «сколько раз он (снег) осыпался с копыт (лошадей), как кокаин», сказано: «Сколько раз он осыпал с копыт (себя, как) кокаин» (75). Неудачно у комментаторов лишь сравнение — ближе по смыслу был бы творительный метаморфозы: у Пастернака фраза «им сыпан кокаин» заменяет не сравнительный оборот, а конструкцию «он осыпался кокаином». Предпочтенная автором форма высказывания была призвана сделать нерасчленимость замораживающего снега и обезболивающего кокаина столь полной, что этого не могли бы выразить ни обычное сравнение, ни метафора,

ни даже творительный превращения. Но страдательная модальность – и общий закон пастернаковской интенции.

Показателен в субъектном и образном плане финал стихотворения:

Мокрой солью с облаков  
И с удил  
Боль, как пятна с башлыков,  
Выводил.

В нем тоже субъект – снег – не называется, но зато легко и однозначно восстанавливается из контекста. В то же время его анестезирующее действие («выводить боль», в более позднем стихотворении – «излечивать») направлено на другого, опять не названного, а потому – «каждого» субъекта, в том числе и лирического героя, который в тексте ни разу прямо не появлялся и теперь не предстает как определенное лицо.

И все же начинает проясняться, что мифологизированные действующие лица стихотворения с самого начала были *и его* (хотя не только и не просто его) интенциями, и его «ужас перед стужей» был заронен в пейзаж, и его персонифицированная жуть подбиралась на когтях к этажу. Но устранение себя и передача ужаса самой стуже были результатом не личной прихоти говорящего и не «камуфляжа», а состояния мира.

Лишь к финалу зимний хаос начинает упорядочиваться, а первым сигналом этого и потому «поворотным местом в стихотворении» (75) становится пятая строфа:

Снег все гуще, и с колен –  
В магазин  
С восклицаньем: «Сколько лет,  
Сколько зим!»

Она неожиданно юмористична, хотя отдельные блестящие юмора можно заметить и в других местах. Юмористично, например (особенно на фоне «ужаса» и «жути»), «кряхтение», с которым «заступаются шестом за октябрь». И снег похож на фольклорного дурака, неизменно терпящего побои – «сколько раз он рыт и бит». И уже вполне по-скоморошьи звучит жест и слово, как бы принадлежащие разбитному Ваньке-Встаньке: «Снег все гуще, и с колен – / В магазин / С восклицаньем: “Сколько лет, / Сколько зим!”» Вопрос достоин героя – ведь и дураку известно, что «от встречи до встречи со снегом проходит год» (75). Наконец, что еще значительнее: размер стихотворения, как заметил М.Л. Гаспаров, – «с неожиданными комическими ассоциациями, песенный: “Кумане/че/к, побывай у меня”» (75).

Исследователи никак не прокомментировали последнее наблюдение, но на фоне того, как Пастернак совместил семантические ореолы четырехстопного хорей в стихотворении «Ну и надо ж было, тужась», кажется, что и здесь ритм разыгран: четырехстопный хорей нечетных строк (с его семантическим ореолом) становится песенным и комическим как раз в сочетании с двухстопным хореем четных строк. Комические ассоциации, столь неожиданные для «страшного» стихотворения, несут двойную нагрузку: они преодолеваются содержанием, но не настолько, чтобы совсем не ощущаться. И именно в переломном месте стихотворения смеховое начало наиболее ощутимо.

По наблюдению комментаторов, благодаря вопросу «сколько лет, сколько зим», «пугающее линейное время, ведущее от страшного предзвездья к еще более страшной зиме, сменяется успокаивающим циклическим временем, ведущим сквозь зимы, и зим-

ний холод из убивающего становится анестезирующим» (75). Кажется, точнее было бы сказать, что циклическое время противопоставляется здесь не линейному времени, а хаотическому кружению. Четырежды повторенное «сколько» вносит первую меру в безмерный хаос, некое, пусть еще неопределенное и вопрошающее число, являющееся границей между бесконечным и конечным. Соответственно «ужас» и «жуть», по определению не знающие границ, сменяются измеримой и к тому же ослабляемой «болью».

В финальной строфе впервые в стихотворении появляется не синкретический по своей природе тип образа — сравнение, хотя и оно глубоко нетрадиционно и основано не на сходстве, а на смешении ощущения (боли) с материальным предметом (пятном) и является наложением друг на друга выражений «выводить пятна» и «выводить боль». Но в целом образная атмосфера еще продолжает оставаться синкретической, причем не разграничены как раз активный и пассивный статусы субъектов действия. Снег сводит боль «мокрой солью»: при помощи мокрой соли или став мокрой солью? Он сводит боль «с облаков и удил», или он сам — «мокрая соль», каплющая с них? Наконец, «облака» и «удила», несоизмеримые по обычным меркам, оказываются поставленными в один ряд, паронимически сближенными и уравненными друг с другом, но и — пусть не столь полно — с «боль», «башлыков», «выводил». Действующий и одновременно претерпевающий «снег» здесь играет ту же роль, что и «дождь» в предыдущем стихотворении, и так же, как и тот, несмотря ни на что, является благой вестью.

---

1. Противоречия жизни, писал один из учителей Пастернака, А. Блок, «не разрешаются ни словами, ни теориями, ни ироническим отходом от их разрешения; <...> эти противоречия сами по себе глубоко поучительны и воспитательны; <...> каждый несет их на своих плечах, насколько хватает у него сил; <...> разрешение их — дело будущего и дело соборное». — *Блок А. Искусство и газета* // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 479.

## 11. ИЗ СУЕВЕРЬЯ

Коробка с красным померанцем —  
Моя каморка.  
О, не об номера ж мараться  
По гроб, до морга!

Я поселился здесь вторично  
Из суеверья.  
Обоев цвет, как дуб, коричнев  
И — пенье двери.

Из рук не выпускал защелки.  
Ты вырывалась.  
И чуб касался чудной челки  
И губы — фиалок.

О неженка, во имя прежних  
И в этот раз твой



Наряд щебечет, как подснежник  
Апрелю: «Здравствуй!»

Грех думать — ты не из весталок:  
Вошла со стулом,  
Как с полки, жизнь мою достала  
И пыль обдула.

Стихотворение «Из суевья», расположенное после «До всего этого была зима», тоже строится на чередовании длинных (четырёхстопных) и коротких (двухстопных) строк, но не хорейских, как там, а ямбических. В отличие от сплошных мужских клаузул предыдущего стихотворения, в нём сплошные женские клаузулы (как и в «Тоске», написанной тем же сочетанием четырёхстопного и двухстопного ямба). Даже по чисто метрической схеме переключаясь с предыдущим текстом и отталкиваясь от него, «Из суевья» начинается с того, что тоже было «до этого» — с прежнего жилища «я», в котором он поселился «вторично / из суевья». Выражение «из суевья» становится и заглавием стихотворения, тоже заставляя вспомнить предыдущее.

К тому же понуждает и первая строфа:

Коробка с красным померанцем —  
Моя каморка.  
О, не об номера ж мараться  
По гроб, до морга!

На первый план в ней выступают образы, говорящие о смерти и тем самым переключаясь с зимним стихотворением. Как обычно, у Пастернака и тут не расчленены звуковые и смысловые комплексы, и мотив смерти акцентируется не только на лексическом («гроб», «морг»), но и на звуковом уровне благодаря повторениям сочетаний «мор-мер-мар» (померанцем, каморка, номера, мараться, морга, см. также **коробка — гроб**). Можно даже сказать, что звукосемантические образы здесь «сильнее» и слов, и синтаксиса, а потому не дают однозначно противопоставить игрушечную каморку — смерти, к чему, казалось бы, стремится высказывание первой строфы. Это и понятно: «каморка» говорит о смерти, потому что пуста (и во второй строфе названы лишь стены и дверь) и не заполнена сестрой-жизнью: последняя ещё не воплощена, да и герой не живёт здесь, а только «поселился».

Лишь в третьей строфе героиня оказывается в каморке, но стремится из неё, и её реакция —

Ты вырывалась —

отождествляет её с душой, которая в более раннем стихотворении называлась «внереальной» и о которой говорилось:

О, — в камне стиха, даже если ты канула,  
Утопленница, даже если — в пыли,  
Ты бьешься, как билась княжна Тараканова...  
(Душа, 1915)

Заметим, что перед нами ситуация «на пороге» («Из рук не выпускал защелки»), имеющая не только прямой смысл и говорящая не только о любовных притязаниях героя. Героиня-душа сначала является жизнью только потенциально: она еще боится воплощения и борется со своим предназначением быть «внедренной». Поэтому первый контакт ее с «другим» (с лирическим «я», которое именно здесь и не названо «я», а выражено лишь мужским родом, как бы телом глагольного окончания) — почти насильствен и пугающ. Она «неженка» (см. *не-жен-ка*, под-с-*не-жн-ик*), можно даже подумать, что «весталка», которой запрещено воспроизводить жизнь. Так на основе простого слова (вырывалась, неженка), получающего в контексте *символический* смысл, выстраивается «душевный» план образа.

Но одновременно с ним складывается и другой план. Присмотримся к строкам:

Коробка с красным *померанцем*...  
Обоев цвет, *как дуб*, коричневы...  
И — *пень* двери...  
И губы — *фиалок*....  
Наряд щебечет, *как подснежник*...

Выделенные нами курсивом слова — объекты метафор и сравнений: «померанц», «дуб», «фиалки», «подснежник». Все они относятся к природному плану (нераздельному с душевным) и представляют не бытийный, а *компаративный план образа*.

Получается, что и это стихотворение строится на своеобразном параллелизме, вторым членом которого является, однако, не сама природа, а природа в качестве объекта метафор и сравнений, субъектами которых являются «дом» и «душа». При такой структуре образа, тропы лишаются своего условно-поэтического смысла, становятся не «сходством», а метаморфозой, превращением-перевоплощением «неженки»-души<sup>1</sup>.

Перед нами — «мир, созданный вторично». Последнее слово мелькнуло во второй строфе, еще только предчувствуя свой настоящий смысл: «Я поселился здесь вторично / из суевья». В четвертой строфе повторность действия, и даже неоднократность его, приписана героине:

...во имя прежних  
И в этот раз твой  
Наряд щебечет, как подснежник  
Апрелю: «Здравствуй!»

Но время в стихотворении не развивается последовательно и линейно: повторяющиеся ситуации разделены значимыми и глубокими временными зияниями (тем, что Б. Лившиц назвал «обморок стиха»). Таковы лакуны между первым и вторым обитанием «я» в каморке, прежними и нынешним нарядом героини-подснежника, и, может быть, ярче всего между ситуацией «ты вырывалась» и «вошла со стулом». Они трансцендентны по отношению друг к другу, в их промежутке — временная смерть и *второе рождение*. И метаморфозу переживает не только герой, но и героиня.

Относительно героя это замечено: «Коробка с красным померанцем» амбивалентна: «гроб», «свадебная комната» или «брачное ложе», но одновременно и «поэтический локус», который реализует свою «стихогенность» лишь в «повторном акте», а

номера «гостиницы — «морг». Но эта «каморка» одновременно и «мена сущности души» (300, с. 235):

Грех думать — ты не из весталок:  
Вошла со стулом,  
Как с полки, жизнь мою достала  
И пыль обдула.

Говоря же о героине исследователь предполагает у Пастернака звуковую игру: *vir-gins /sanctae/* — весталка и *virga* — ветка, и делает вывод: «“Весталка” — эквивалент “девочки” и носит характер “души, поэтического вдохновения”, начала, перестраивающего сущность “я”» (300, с. 240). Следует добавить — перестраивающего и свою сущность.

Ведь в стихотворении неженка-весталка становится «не весталкой», и здесь уже встречавшееся нам у поэта «потенцированное отрицание», предполагающее не тривиальное отбрасывание, а преобразование прежнего качества, своего рода — «второе рождение». Его и переживают герои в финальной строфе. Если говорить специально о героине, то она из весталки-жрицы становится как бы самой Вестой — богиней домашнего очага. А *жизнь* героя оказывается *книгой*, с которой она сдувает пыль — книгой, пишушейся и сейчас и называющейся «Сестра моя — жизнь»<sup>2</sup>. Так опять начинает звучать металирическое начало, которое было столь важно уже в первом цикле.

---

1. Не выявив отмеченной структуры образа, венгерская исследовательница тем не менее почувствовала, что стихотворение — «рассказ о том, как женский облик наполняет жизнью, то есть собой, дом и быт. Стирается граница между природой и интерьером, когда обои, как дуб коричневые и дверь поет (как птицы). Моменты совместной жизни влюбленных, которые опять же показаны лишь в метонимических срезах, наполняются порывом, уводят от мрачных начальных картин гроба и морга. Такова живая сценка борьбы перед дверью, когда девушка-жизнь как будто старается убежать, выйти за пределы замкнутого мира <...>. Герои даются через детали внешнего облика, он — чуб и губы, а она — челка и фиалки. Метафора губы-фиалки ассоциативным прыжком переносит нас к названию возлюбленной “неженкой”, а ее весенняя свежесть получает выражение через ее наряд — подснежник» (*Lieberman Maria*. Два типа поэтического истолкования импрессионизма: воплощение женского образа у Пастернака и Ахматовой // *Studia Russica*. XIX. Budapest. 2001. С. 446).

2. См. замечание К. О’Коннор: «Фраза “жизнь мою достала” вызывает ассоциации с названием книги. И жизнь, и книгу надо достать с полки и сдуть с них пыль, чтобы они ожили» (*O’Connor K.T.* Boris Pasternak’s «My Sister — Life». *The Illusion of Narrative*. Ann Arbor, 1988. С. 50).

## 12. НЕ ТРОГАТЬ

«Не трогать, свежевыкрашен», —  
Душа не береглась,  
И память — в пятнах икр и щек,  
И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед  
За то тебя любил,  
Что пожелтелый белый свет

С тобой – белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,  
Он станет как-нибудь  
Белей, чем бред, чем абажур,  
Чем белый бинт на лбу!

## 1

Интерпретацию этого стихотворения предложил Е. Фарино. В его трактовке, которую мы позволим себе разбить на части, у Пастернака:

- 1) «Душа» соприкасается с внешним «миром», отчего остаются «следы» на «памяти», которая впоследствии не только воссоздаст этот «мир», но и возведет его в ранг высшего, в ранг «белого света».
- 2) Одним из условий этой трансформации является «память» (или точнее, душа, становящаяся «памятью»: «белый свет / С тобой белей белил», где «ты»=контактер с миром=«душа» и ее способность «пачкать миром память».
- 3) Звуковой повтор «память – в пятнах» подсказывает, что «память» мыслится здесь как «следы-отпечатки», которые хотя и сохраняют некую реальную последовательность «запомненного», но все-таки дают образ хаотический, разобранный и поверхностный.
- 4) Ему противопоставляется повышенный в ранге целостный образ, к тому же не поверхностный, а «глубинный, духовный» и «на пределе интенсивности бытия» (превышающий «горячее» состояние больного). Целостность же сводится тут к одному свойству и качеству, к «белей всего белого».
- 5) Причастие «пожелтый» вписывает признак «цвета» и в «пятна». «Память» «цвета» не воспроизводит в финале, а трансформирует его в «свет» (ср. упоминание «абажура»). В результате «свет-мир» превращается из разрозненного состояния (упоминание «удач и бед») в единый «световой поток», родственный понятию «души», ставшей под конец «мглой».
- 6) Но «мгла» в контексте «болезненного состояния» в последних двух стихах означает также и переходное (перестраивающееся) состояние «души».
- 7) См. также последнее замечание: «Сравнения “того же с тем же” (“белей белил”; “белей, чем бред”, где напрашивается прочтение “брета” как “белой горячки”; “Белей, <...> Чем белый бинт”) показывают еще, что по своему механизму “память” у Пастернака – не мультиплицирующее, а дублирующее устройство и участвует в создании “образа”, “второй, большей реальности” и родственно устройству пастернаковского сравнения, которое и объединяет оба онтологических уровня и играет роль “пути” на очередной – высший уровень» (300, с. 207–208).

## 2

Согласно исходному пункту приведенной интерпретации, душа в стихотворении соприкасается с внешним миром. К душе же относится номинация «ты» («ты»=контактер с миром=«душа»). Оба эти положения не очевидны и требуют критического анализа.

Прежде всего, душа обращена у Пастернака не непосредственно к внешнему миру, а к *героине* (софийному началу): ведь в памяти запечатлено не что иное, а она

И память — в пятнах икр и щек,  
И рук, и губ, и глаз.

Факт изначального присутствия «ее» не отменяется тем, что первая строфа дает образ «хаотический, разобранный и поверхностный» (ср. вариацию такого перечня в другом стихотворении 1919 года: «Когда бы, человек, — я был пустым собранием / Висков и губ и глаз, ладоней плеч и щек!» — «О стыд, ты в тягость мне»...). Кстати, подобное описание у Пастернака не только «поверхностно»; оно — и импрессионистическая «скоропись духа», призванная передать напор жизни, превосходящий возможность непосредственного восприятия. Поэт, как замечено, вообще «любит писать реестрами, наборами, перечислениями, в которых совмещаются предметы, выдернутые из разных сфер жизни и поставленные в один ряд» (267, с. 42). По таким кумулятивно нанизанным образам целостную картину восстанавливает и заново создает — уже память, но, как мы увидим, не одна она.

Изяв героиню из художественной ситуации, Фарино монологизировал текст, крайним выражением чего стало отождествление «ты» с душой самого субъекта речи, а не с героиней. После этого исследователь уже вынужден понимать событие стихотворения как встречу лишь двух участников — «я» и мира, а перестройку сознания и искомый выход к целостности высшего уровня связывать с активностью одного «я».

Тонкость, способствовавшая такому смещению «я» и «ты», состоит в том, что у Пастернака героиня — тоже «душа» («душа мира», «жизнь»), а «душа» по своей природе *межличностна*, она в человеке то, что больше него самого. Но отношение лирического «я» к героине — отношение души к *другой* душе, поэтому и участников события стихотворения не два, как считает Е. Фарино, а три — две души и мир («белый свет»).

### 3

Какое же место занимает в событии стихотворения героиня? Пастернак, как всегда для выражения потаенного плана, прибегает к ритмическому и звуко-смысловому синкретизму.

Первая строфа, говорящая о памяти, в ритмическом отношении отличается от второй и третьей строф, говорящих о состоянии любящего героя.

«Не трогать, свежевыкрашен», —

трехстопный ямб с дактилическим окончанием. Третья строка —

И память — в пятнах икр и щек, —

может быть прочитана двояко: и как трехстопный ямб с дактилическим окончанием (если ставить ударение только на «икр», чтобы сделать рифму равносложной), и как четырехстопный ямб с мужским окончанием (если ставить ударение и на «щек» и делать рифму неравносложной). Отмеченная неопределенность влияет на восприятие ритма всей строфы — либо перед нами сплошной трехстопный ямб с чередованием дактилических и мужских окончаний, либо сочетание четырехстопного (нечетные строки) и трехстопного (четные строки). С переходом ко второй-третьей строфам неопределенность исчезает и устанавливается строгое чередование четырехстопных и трехстопных строк со сплошными мужскими клаузулами. Ритмический жест сиг-

нализирует о переходе от некоей неполноты и неопределенности к более определенной утвердительности.

Нечто подобное происходит на звуко-смысловом уровне соответствующих строф. Если в первой строфе создавалась поэтическая этимология «**память в пятнах**», то во второй-третьей идет другая игра: **больше, любил, белый, белей, белил, белей, белый, лбу** (паронимия **бл/лб** поддержана аллитерацией на «**б**» — **бед, тебя, с тобой, божусь, бред, абажур, бинт**). Эти паронимические «корни» легко этимологизируются как «**память**», «**белый**» и «**любовь**». Промежуточное положение между ними занимает слово, говорящее о мире: «**пажелтелый**», в котором есть оба «корня», но второй — в «оглушенном» варианте (**пл**).

Речь идет не о дискретности и чувственной природе памяти (она запечатлевает цветные пятна и тела), но о духовности и континуальности любви (она знает целое и воспринимает его как свет). Если «память» принадлежит «я», то интенция «любви» обращена к «ты», благодаря которой и происходит для героя переход от «**пожелтелого**» мира — к континуальному видению его как света, который «**белей белил**». При этом сама героиня — субъект и условие («с *тобой* — белей белил») такого видения, но она же и — порождающая его «**мгла**» (это единственная номинация «ты» в стихотворении), то есть *слишком сильный, не воспринимаемый дискретным чувством, ослепляющий свет* (очевидно поэтому «она» и видится герою вначале как нагромождение цветных пятен и частей тела)

«Не трогать», как и предыдущее «Из суевья», — стихотворения о втором рождении. И здесь, как и там, решающее участие в главном событии принимает героиня, наполняющая своим присутствием пустой либо пожелтевший мир-дом. Заслуга «я» — в способности к перерождению, в том, чтобы «поддаться напору», идущему от того, что больше него, и совершить страдательное «усилье воскресенья», приблизившись этим к софийному началу. Такое состояние и предсказывается как будущее лирического «я» в финальной строфе — оно потому и болезненно (почти смертельно), что страдательно:

И мгла моя, мой друг, божусь,  
Он станет как-нибудь  
Белей, чем бред, чем абажур,  
Чем белый бинт на лбу!

Е. Фарино определил особенность финальной строфы и предшествующей ей строчки как «сравнение того же с тем же», и истолковал эту структуру как объединение двух онтологических уровней, играющее роль «пути» на высший уровень. К его пронизательной характеристике следует прибавить следующее. Серия своеобразных сравнений финала в целом стихотворения соотнесена с рядом, возникшим в первой строфе и тоже построенным на соположении:

— «*в пятнах икр и щек, / и рук, и губ, и глаз*»;  
— «*белей белил*», / «*белей, чем бред, чем абажур, / чем белый бинт на лбу!*».

Какой смысл имеет внешне сходная структура рядоположения в начале события и на его исходе?

В начальном ряду сопологались не просто части тела, но они же в качестве цветных пятен, отпечатленных в памяти и ставших не самим телом, а *образом* тела (не

«икрами», а «пятнами икр» и т. д.), именно генитивным сравнением (или сравнением-метафорой). Такой троп — разновидность полного сравнения с частицей «как» («будто» и др.) — «аналитического акта сознания, расчленившего природу» (А.Н. Веселовский), притом наиболее аналитическая его разновидность<sup>1</sup>. Образ такого типа — поэтический, не требующий своего признания за действительность. Некоторое усиление мифологической модальности можно увидеть в последовательности образов. От «память в пятнах икр» через /в пятнах/ щек, рук, губ и до «память в пятнах глаз» — более или менее явно, хотя и не очень последовательно, просматривается восхождение к верхней границе тела — глазам, которые уже знаменуют не просто цвет, а свет, и потому сами (пока только потенциально) являются светом.

В финальном ряду — вновь сравнение и тоже не полная его форма, которая предполагала бы сравнительную частицу. Но тут не еще более аналитическое генитивное сравнение, а сравнительная степень некоего качества («белизны»). Такое «качественное» сравнение имеет совсем иную семантику, чем обычное (особенно в тех случаях, когда возникает почти тавтологическая конструкция — «белей белил»). Оно оценивает мир не по внешнему сходству изначально различного, а по степени проявления исходно единого, которое субстанциально есть или становится («Он станет как-нибудь»), а не «кажется» или «похоже». Иначе говоря, финальное рядоположение образов по существу выходит за границы не только аналитического сравнения, но и условно-поэтического типа образа вообще и тяготеет к мифологической, субстанциальной модальности.

Это же говорит последовательность образов в данном ряду. Сначала идет синкретическое фольклорное выражение «белый свет», в котором значения «мир», «цвет» и «свет» еще не расчлены. Эпитет «пожелтый» остраивает этот оборот речи, свидетельствуя о некоей порче мира, который перестал быть и «белым», и «светом» и оказался на грани увядания. Далее разворачивается ряд качественных сравнений — с белилами, бредом, абажуром, бинтом. Здесь миру возвращается белизна, сначала обратившаяся сама на себя («белей белил»), а затем перешедшая на лиминальное состояние «я» и ставшая синкретическим цветом одновременно внутренних (бред) и внешних (абажур, бинт) проявлений кризиса «я» — смерти (она тоже белая) или второго рождения. Мифологическая модальность завершающего события и необходимость воспринимать его как «положение реальное», но предстоящее удостоверяется и параллелями из других стихотворений Пастернака, например, «О, знал бы я, что так бывает» (1932):

И тут кончается искусство,  
И дышит почва и судьба.

Но начиналось все — с импрессионистического видения «ее»; белый же свет, как сказано прямо — только «с тобой — белей белил».

---

1. См. об этом: Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

### 13. «ТЫ ТАК ИГРАЛА ЭТУ РОЛЬ!»

Ты так играла эту роль!  
Я забывал, что сам — суфлер!  
Что будешь петь и во второй,  
Кто б первой ни совлек.

Вдоль облаков шла лодка. Вдоль  
Лугами кошенных кормов.  
Ты так играла эту роль,  
Как лепет шлюз — кормой!

И, низко рея на руле  
Касаткой об одном крыле,  
Ты так! — ты лучше всех ролей  
Играла эту роль!

Если в «Не трогать» еще можно было недооценить роль героини, то тут она занимает всю сцену. Но некоторая странность субъектных отношений тут остается. Что значит «Я забывал, что сам — суфлер»? Понимание этого места зависит от общего взгляда на целое стихотворения.

К. О'Коннор считает, что в нем «звучит горькая ирония и недвусмысленная обида по отношению к возлюбленной. Поэт намекает на ее двуличность и непостоянство, на то, что она с виртуозным мастерством играет с ним выдуманную роль романтической женщины. Поэт был настолько покорен театральными талантами своей любимой, что забывал, что сам являлся ее “суфлером” и простодушно подыгрывал ей. Теперь он опасается, что она будет играть эту любимую ею роль во второй раз, однако уже без его помощи в качестве суфлера» (385, с. 51). Подобная трактовка резко деформирует интонацию и эмоционально-волевой тон стихотворения, а потому искажает его смысл.

Это не значит, что исследовательница целиком не права. Ирония в глубине стихотворения действительно есть. Но, во-первых, она нерасчленима с восхищением и любовью, что существенно меняет ее тон и суть; во-вторых, направлена не только и даже не столько на героиню, сколько на само лирическое «я», а еще точнее — на них обоих; в-третьих, слово «игра» здесь не имеет отрицательных коннотаций, как и в более позднем стихотворении «Мейерхольдам» (1928):

Если даже вы в это выгались,  
Ваша правда, так надо играть.

Так играл над землей молодою  
Одаренный один режиссер,  
Что носился как дух над водою  
И ребро сокрушенное тер.  
И, протискавшись в мир из-за дисков  
Наобум размещенных светил,  
За дрожашую руку артистку  
На дебют роковой выводил.



Той же пьесою неповторимой,  
Точно запахом краски, дыша,  
Вы всего себя стерли для грима.  
Имя этому гриму – душа.

И в нашем стихотворении речь идет не о бытовом поведении и двуличности (хотя эмпирия жизни не уходит из образа), а о высокой жизненно-творческой игре. Сам текст становится формой такой игры. В стихотворении «Мейерхольдам» «Одаренный один режиссер, / Что носился как дух над водою» – это Бог, но в следующей строке («И ребро сокрушенное тер») он становится Адамом; *«игра»* же и ее звуковой двойник-анаграмма *«грим»* оказываются чистой субстанцией души. То же мы видим и в «Ты так играла эту роль!», героиня которого одновременно возлюбленная поэта («сестра-жизнь») и «душа», а значит, первообраз самого лирического «я» (отсюда тоже: «сам – суфлер»). Но на этом уровне, смысловое пространство которого лишь слегка «морщится» благодаря театральной лексике и особенно слову «совлек», утверждения К. О’Коннора нуждаются в принципиальной корректировке.

Свой свет на ситуацию проливает и ранний диптих Пастернака «Душа» (1915), который мы уже цитировали:

О вольноотпущенница, если вспомнится,  
О, если забудется, пленница лет...

Так сказано о душе. А во втором стихотворении поэт обращается к творцу:

Не как люди, не еженедельно,  
Не всегда, в столетье раза два  
Я молил тебя: членораздельно  
Повтори творящие слова.

Героиня Пастернака – душа, а душа, как известно хотя бы по Платону, не помнит своих прежних существований («ролей») и потому нуждается в подсказчике слов, суфлере-поэте, который одержим Музой и может (хотя не всегда «членораздельно») вспомнить то, что другие забыли. В начале нашего стихотворения поэт вспоминает слова как раз с трудом и нечленораздельно: его речь темна, о чем говорит уже строка о «суфлере». Но еще темнее и невнятнее продолжение:

Что будешь петь и во второй,  
Кто б первой ни совлек.

Пробиваясь через пропущенные слова и необходимо корявый синтаксис, мы не столько угадываем, сколько вспоминаем, что речь идет о разных ролях-жизнях, перевоплощениях-существованиях души, неуничтожимости ее игры и ее падений-«совлечений» в очередное тело.

Из такой мифопоэтической модальности вырастает неклассическая художественная ситуация стихотворения, родственная той, которую мы отметили в «Памяти Демона», «Дожде», «До всего этого была зима» и др. Эта ситуация вероятностна. Она не может быть идентифицирована с жизненным фактом и сведена к нему, хотя он (в нашем случае – катание на лодке) через нее просматривается. Но сквозь все более

проясняющуюся по ходу стихотворения конкретную ситуацию любовного романа (с его дифирамбическим и автоироническим тонами) с самого начала мерцает сверхреальная (realiora, по Вяч. Иванову) модальность события, размыкающая его смысл и рождающая — наряду с самоценным предметным планом — символ, функцию бесконечности. Темнота и даже буквальная нечленораздельность выражения символического плана лишает его налета поэтической условности и вынуждает нас воспринять его тоже как «положение реальнейшее».

Этого поэт добивается и тем, что разыгрывает не просто роль, но и слово «роль» на дословесном уровне — как звукосимволическую тему, разворачиваемую в бесконечный ряд смыслов.

В первой строке слово «роль» оказывается в рифменной позиции. Прямо оно повторяется в такой позиции трижды — по разу в каждой строфе, — а с ним рифмуются нечетные строки 1–2 строф (роль-второй-вдоль-роль). Но вдобавок интересующее нас слово «косвенно» рифмуется с рифменными парами других рядов. В паре первой строфы — суфлер-совлек — оно рифмуется с «суфлер», но не с «совлек» (**роль-лор** — звуковой перевертыш, образ двойничества актера, но также актера и подсказчика). В паре второй строфы («кормов-кормой») оно рифмуется с «кормой» (хуже — с «кормов»). Наконец, в третьей завершающей строфе оно повторяется как последнее звено цепочки рифм 1–2 строф (роль-второй-суфлер-вдоль-роль-кормой-роль), но тут же в другом падеже — «ролей» — рифмуется с «руле-крыле», как бы вбирая в себя и замыкая собой строфу и стихотворение. Звучание его тут выделено и ритмически благодаря тому, что оно стоит в данном случае в короткой, трехстопной строке ямба — «Играла эту роль!» — после трех более длинных четырехстопных стихов.

Столь привилегированное положение «роли» в рифменной позиции и ее статус посредника между другими значимыми словами предстанет еще более универсальным и осмысленным, если мы учтем, что в ходе таких повторов разворачивается паронимический, звукосемантический ряд «корней»: **играла роль, суфлер, играла роль, руле, крыле, ролей, играла роль**. Возникающий благодаря этому всеобщий и текуче семантизируемый звукосимволический «корень» «рл» перерастает в полновесное лексическое слово «**роль**», ибо звук «о» — ударный звук девяти (из двенадцати) рифменных окончаний, а «л» — мягкое во всех выделенных словах, кроме «играла». Таким образом, из простого слова *роль* (и связанная с ней игра) становится символом-анаграммой самой себя и пронизывает своим звучанием и смыслом все стихотворение, одновременно вбирая в себя все, способное отозваться ему.

Дословесная стихия звучания здесь так же относится к смыслу членораздельного слова (к границе которого она поднимается), как вероятностность ситуации — к ее статусу «положения реального», вообще как спонтанно-жизненный («естественный») порыв — к тому, что «создано вторично». Нераздельность этих пределов — основа архитектоники стихотворения, «игра» героини которого — абсолютно естественное и непосредственное жизненное поведение и одновременно высочайшее искусство! И выход в металирический план — обычно прерогатива автора, здесь осуществляется «ты»:

Ты так играла эту роль!  
Я забывал, что сам — суфлер!

Ты так играла эту роль,  
Как лепет шлюз — кормой!

Ты так! — ты лучше всех ролей  
Играла эту роль!

В этих повторах — начало, середина и конец стихотворения и одновременно стадии игры. Первая стадия совершается сейчас, но лишена конкретных примет места и обращена ко времени и прапамяти. Она задает символическую многозначность и неопределенность художественной ситуации.

Вторая стадия — выход в конкретное время и пространство и превращение ситуации — в «положение реальное»:

Вдоль облаков шла лодка. Вдоль  
Лугами кошених кормов.  
Ты так играла эту роль,  
Как лепет шлюз — кормой!

Но при всей своей конкретности пространство здесь символично. Его вертикаль импрессионистически «смещена чувством» и превращена в горизонталь так, что верх (облака) и низ (луга) оказались в одной плоскости и на одном уровне с лодкой влюбленных. Позже (например, в стихотворении «Степь») поэт повторит такой ход для того, чтобы подчеркнуть выделенность и центральность положения любящих в мире. Правда, привилегированность их — особого рода. Герои не только в центре мира и накоротке с облаками и лугами — они носители определенной интенции.

В образе естественной игры героини (как скажет поэт позже — ее «неслыханной простоты»), есть одно «так» (или даже «так!»), к которому следует присмотреться. Образ строится по закону обратной перспективы. «Ты» играет роль не так, как корма играет лепетом шлюз, а именно «*как лепет шлюз — кормой*». Героиня — не корма, активно режущая воду, а сама вода, страдательно поддающаяся напору кормы, расступаясь перед ней и впускающая ее в свое внутреннее пространство. Это образ искомой поэтом женственной, софийной интенции, страдательно привилегированной. «Лепет» же — новая вариация почти нечленораздельной речи — еще более сближает героиню с душой-ребенком («девочкой»).

Финальная строфа посредством творительного метаморфозы («рея <...> касаткой об одном крыле») вводит еще один образ — души-ласточки, имеющий мифологическую модальность<sup>2</sup>, а главное завершает звуко-смысловую игру (о которой мы уже говорили) и выходит к новому уровню *метасловесного* выражения:

Ты так! — ты лучше всех ролей  
Играла эту роль!

Кульминирующее здесь «так!» отличается от двух предыдущих употреблений этого слова тем, что теперь оно становится *чистым дейксисом*, призванным «преодолеть» язык (стать речью не «на языке», а «сквозь язык»).

Обычный дейксис сам по себе метатекстуален, он есть языковое средство, «в состав значения которого входит идентификация объекта через отношение к самому речевому акту и его участникам» (9, с. 16). Но в первом употреблении («Ты *так* играла эту роль!») концентрация на самом этом *отношении* была ослаблена тем, что далее следовал эквивалент, переводящий дейксис в слово (как играла? — так, что «я забыл, что сам суфлер»). Во втором случае функцию подобного «перевода» выполняет

прямое сравнение («Как лепет шлюз – кормой»). В финале же происходит *отказ от любого другого способа выражения, кроме самого дейксиса*: здесь «так!» – самодостаточно, а идущая за ним фраза «Ты лучше всех ролей / играла эту роль» – не определяет это «так!», не сравнивает его с чем-то, а подчеркивает его несравнимость и уникальность, то есть акцентирует его чистое качество. Речь приближается к тому пределу, когда она должна непосредственно совпасть со своим предметом – перестать быть речью, а стать тем, о чем она говорит<sup>3</sup>. Дейксис оказывается идеальным способом отказа от говорения «на языке» и становится речью, звучащей «сквозь язык», еще и потому, что он, как показали исследования, стилистически эквивалентен *внутренней речи* (135, с. 61), на которой только и можно сказать что-то адекватное *о душе*, – а ведь о ней стихотворение Пастернака.

---

1. Такое понимание «игры» будет развито Пастернаком, помимо «Мейерхольдам», в стихотворениях «Есть в опыте больших поэтов» (Волны, 1931), «О, знал бы я, что так бывает» (1932), «Гамлет» (1946).

2. Помимо общих мифологических мотивов, обыгрываемых в это же время и Мандельштамом («Я слово позабыл, что я хотел сказать» и др.), очень вероятно здесь реминисценция из «Ласточки» Фета. Ср. «низко рея <...> касаткой *об одном крыле*» и «Вот понеслась и зачертила, / И страшно, чтобы гладь стекла / Стихией чуждой не схватила / Молниевидного *крыла*».

3. В этом плане учителем и предшественником Пастернака был И. Анненский, который, как отмечает исследователь, первым в русской поэзии сделал дейксис не только содержательной, но и формальной задачей и тематизировал его, стремясь к немислимому и невыполнимому: «разомкнуть стих в самую реальность мира, сделать его бытием-самим-по-себе» (*Барзах А.Е.* Соучастие в безмолвии. Семантика «так-дейксиса» у Анненского // И. Анненский в русской культуре XX века. СПб., 1996. С. 67. Эту же творческую задачу решал и над ней рефлексировал Пастернак на протяжении всего своего писательского пути.

## 14. БАЛАШОВ

По будням медник подле вас  
Клепал, лудил, паял,  
А впрочем – масла подливал  
В огонь, как пай к паям.

И без того душило грудь,  
И песнь небес: «Твоя, твоя!»  
И без того лилась в жару  
В вагон, на саквояж.

Сквозь дождик сеялся хорал  
На гроб и в шляпы молокан,  
А впрочем – ельник подбирал  
К прощальным облакам.

И без того взошел, зашел  
В большой душе, шема, мечась,  
Большой, как солнце, Балашов

В осенний ранний час.  
Лазурью июльской облит,  
Базар синел и дребезжал.  
Юродствующий инвалид  
Пиле, гундося, подражал.

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь?  
В природе лип, в природе плит,  
В природе лега было жечь.

В ряду проанализированных текстов «Книги степи» (и, пожалуй, во всей «Сестре моей – жизни») «Балашов» занимает особое место. В цикле ему предшествовало зимнее хореическое стихотворение, говорящее о том, что было «до всего этого», и три ямбических весенне-летних стихотворения о «втором рождении». «Балашов» по своей интенции и эмоционально-волевому тону выбивается из этого ряда, хотя в некоторых отношениях органически связан с ним.

Так, в плане ритмическом «Балашов» продолжает группу разностопных ямбических стихов, варьируя возможности сочетания четырехстопного ямба с трехстопным при сохранении сплошных мужских клаузул. Первая его строфа строится на альтернирующем чередовании четырех- и трехстопных строк, как в «Не трогать». Со второй по четвертую строфы трехстопной становится только последняя строка строфы, как в «Ты так играла эту роль». Наконец 5–6 строфы – сплошной четырехстопный ямб, как в следующих за ним «Подражателях» (но в последних появляется чередование мужских и женских клаузул, а здесь – одни мужские). Такая подвижность и вариативность ритма отвечает внутренней форме стихотворения – наложению в нем друг на друга разных времен и состояний лирического «я».

## 1

Прежде всего, в «Балашове» на границе четвертой и пятой строф в непонятном соседстве оказываются столь значимые для «Сестры моей – жизни» «лето» и «осень»:

В осенний ранний час.  
Лазурью июльской облит..

Этот сдвиг во временной структуре мы неоднократно отмечали. Теперь рассмотрим его внимательней.

Известно, что поездка поэта в Балашов состоялась в начале сентября 1917 года, но стихотворение, рассказывающее о ней, стоит в хронологически раннем (весенне-летнем) втором цикле «Сестры моей – жизни», а не среди осенних стихотворений «Послесловья», с одним из текстов которого – «Давай ронять слова» – оно глубоко и откровенно связано. И здесь не только сюжетная инверсия, а и изменение хронотопа.

Но мы уже приводили убедительное предположение А. Майер, что речь идет не об одной любви и одном имманентном событийном ряде лета-осени 1917 года, а о наложении друг на друга лета 1915-го и осени 1917 года и двух любовных переживаний, обращенных к разным героиням. Чем вызвано такое наложение?

Предлагалось объяснение: стремлением осветить событие с двух временных точек зрения (8, с. 214) и даже создать «пространственную смежность» и «сочетание разнов-

ременного» в одном изображении. «В первой части (1–4 строфы) совмещаются события настоящего (осень) и прошлого (лето), причем об этом прошлом повествуется с точки зрения настоящего. Переходы между отдельными сегментами не так легко уловимы, несмотря на временную отмеченность последней строфы: “В *осенний* ранний час”» (8, с. 218). Но в «Балашове», как мы уже отмечали, достигнуто большее: эффект синкретизма и его современного эквивалента – художественной модальности. Здесь совершается акт *воспоминания – обретения утраченного времени*, и потому стихотворение построено *не просто так, что трудно различить*, какие картины говорят о прошлом, а какие о настоящем – *этого и нельзя сделать*, ибо два временных пласта – «летний» и «осенний» (пик романа и разрыв либо две любви) – здесь модальны, а сознание лирического «я» локализовано не в одном из этих пределов, а *между ними*, оно *принадлежит одновременно прошлому и настоящему*, ибо в нем художнически сознательно преодолевается дискретность времени и совершается «обретение» его.

## 2

Создание такого нового синкретизма становится на образном уровне возможно благодаря возрождению и развитию архаической структуры двучленного параллелизма. В «Балашове» три картины, каждая из которых внутри себя построена по этому принципу: 1–2 строфы (прошлое, лето), 3–4 (настоящее – осень), 5–6 (возвращение к лету). Присмотримся к этим картинам.

По будням медник подле вас  
Клепал, лудил, паял,  
А впрочем – масла подливал  
В огонь, как пай к паям.

И без того душило грудь,  
И песнь небес: «Твоя, твоя!»  
И без того лилась в жару  
В вагон, на саквяж.

Первая строфа – июльский знойный Балашов, вторая – соответствующее «июльское» состояние души лирического «я».

В отличие от классического фольклорного параллелизма в первой строфе не просто картина природы, а городской пейзаж, изображающий акт «технического искусства» – медника (ср. цейхгауз и арсенал в «Про эти стихи»), обрабатывающего металл, работающего огнем и в прямом смысле подливающего масла в огонь. Так изображенный пейзаж у Пастернака – первый член параллелизма, выявление которого настолько важно для поэта, что он дважды акцентирует структуру соположения. Первый раз – связующими оба члена параллели вставками – «а впрочем» и «и без того», второй раз при помощи выражения «масла подливал / в огонь», которое своим переносным значением отсылает нас ко второй строфе и состоянию «я», которому «и без того душило грудь». Оба ряда – внешний и внутренний – не сравниваются, а именно соплагаются по принципу параллелизма, говорящего об их нерасчленимости.

В то же время вся первая картина – *воспоминание* героя, едущего в вагоне. Но направление движения оставлено неопределенным. К. О’Коннор полагает, что стихотворение «закрывает своего рода круг, начало которого относится к первой главе книги. Там было упоминание Камышинской железнодорожной ветки (между Камы-

шиным и Балашовым), теперь появляется Балашов. Там он был на пути к *ней*, а теперь собирается покинуть *ее*» (385, с. 187–188). Но более близкий контекст делает не менее вероятным, что герой едет из Москвы: см. в «Образце», последнем стихотворении раздела: «Мой поезд только тронулся, / Еще вокзал, Москва»). Очевидно, эта неопределенность корреспондирует с духом стихотворения, в котором первостепенно важен сам факт и атмосфера воспоминания и движения, а не их вектор.

Вторая часть стихотворения (3–4 строфы) – уже воспоминание не о лете и меднике, а картина осени, похорон и дождя и соответствующее осеннее состояние души лирического «я»:

Сквозь дождик сеялся хорал  
На гроб и в шляпы молокан,  
А впрочем – ельник подбирал  
К прощальным облакам.

И без того взошел, зашел  
В больной душе, щемя, мечась,  
Большой, как солнце, Балашов  
В осенний ранний час.

Как в первой части возникал параллелизм летнего жара // любви, так здесь – параллелизм осеннего дождя-похорон // больной души-захода солнца.

При противоположности смысловых интенций «летнего» и «осеннего» параллелизма они по отношению друг к другу построены симметрично. В каждом из них есть связующие оба члена вставки – «а впрочем» и «и без того». В 1–2 строфах и без медника, подливавшего масла в огонь, герою «душило грудь» – в 3–4 строфах и без картины дождя и похорон в «больной» душе «я» восходит и заходит Балашов. В городском пейзаже был субъект действия («медник») – субъект загадочно и недосказано появляется и в пейзажной части второго параллелизма: «а впрочем – масла подливал / в огонь, как пай к паям», «а впрочем – ельник подбирал / к прощальным облакам». Кто ельник подбирал к облакам? Перед нами частый у Пастернака случай отсутствия шифтера и утаения субъекта. По Вяч. Вс. Иванову, субъект в таких случаях восстанавливается из заглавия стихотворения. Тогда опущенным подлежащим будет «Балашов», который становится не только объектом изображения, но и субъектом действия, «фамилией содержания». Наконец, заметим, что переключка двух соответствующих частей разных параллелизмов поддержана и общими для первой и третьей строфы рифмами (подле вас-подливал-хорал-подбирал), затем отзывающимися в последней части стихотворения – в пятой строфе (дребезжал-подражал).

Так возникает лирическое высказывание, идущее в двух разных планах, построенных, однако, внутри себя на параллелизме, а по отношению друг к другу – как симметричные, что и создает в итоге странное совмещение лета и осени.

Две последние строфы вновь возвращают нас из осени в лето и тоже построены на параллелизме, но несколько иной конструкции, чем прежде. В пятой строфе –

Лазурью июльскойю облит,  
Базар шумел и дребезжал.  
Юродствующий инвалид  
Пиле, гундося, подражал –

природный план представлен картиной июльского базара, а человеческий план – фигурой юродивого (ср. с медником первой строфы). Они связаны по признаку действия («дребезжал» – «пиле <...> подражал»). В шестой финальной строфе новое соположение человеческого и природного планов (речи юродивого и лета) по признаку действия:

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь?  
В природе лип, в природе плит,  
В природе лета было жечь.

Говорить именно о параллелизме мы можем потому, что оба ряда соотнесены не как причина и следствие, а как два проявления одного и того же жара (сродни космическому «тапасу») в природе, человеческой жизни и искусстве.

### 3

Об искусстве нужно сказать особо. Оно с самого начала стихотворения входило в структуру образного соположения – вспомним первую строфу, изображающую медника и его «*техническое художество*». Тут, как заметил Е. Фарино, «сам мир представлен как мастер прикладных искусств» и строится как самоформирующийся в «художественное изделие, как обретающий второе бытие <...>. На шкале “искусств” пастернаковской лирики прикладные искусства занимают место предизобразительных и предсловесных, но уже противостоящих хаосу и косному бытию» (300, с. 200). Во второй строфе рабочему шуму художника-медника соответствует «*песнь небес*»: «Твоя, твоя!» (ср. в «Дожде»: «Она со мной. Наигрывай»). В третьей строфе возникает мотив контрастно соположенного с такой песнью похоронного «*хорала*». В финале как *произведение искусства* изображен базар и юродствующий инвалид, «*подражающий*» «дребезжанию» базара и шуму пилы (ср. мотив *искусства и подражания* в «Ты так играла эту роль», а потом в «Подражателях» и «Образце»). Наконец, говорится о речи юродивого, которая соответствует «природе лета». Этим устанавливается и «соответствие» между героями начала и конца стихотворения – «*медником*», который работает с *огнем* и *подливает в него масло*, и «*юродствующим инвалидом*», чья речь «*жглась*»<sup>1</sup>.

Получается, что при наложении временных рядов и параллелизме природного и человеческого планов, через «Балашов» проходит еще один пронизывающий и объединяющий его металирический план. Последние две строфы, где он более всего выходит наружу, занимают в целом стихотворения особенно важное место.

Мы уже замечали, что здесь разностопный ямб переходит в четырехстопный, упорядочивается и одновременно становится изощреннее. На данные строфы приходится два самых выразительных ритмических хода. Первый – введение лишнего слога в ямбическую стопу

Лазурью июльскою облит,

разыгрывающее временной сдвиг. Второй – редкий для четырехстопного ямба пиррихий во второй стопе, да еще в сочетании с пиррихией в стопе третьей:

Юродствующий инвалид.



Выделенное таким образом «юрродство» парадоксально сталкивается с трижды повторенной «природой». Одновременно рифменные переключки (*дрезбезджал-подражал*) соединяют финал и с параллелизмом жара // любви (*подле вас-подливал*), и с параллелизмом осеннего дождя // больной души (*хорал-подбирал*). В 5–6 строках появляется и собственная сквозная рифма (*облит-инвалид-велит-плит*), выходящая за границы «Балашова» и соединяющая его со стихотворением-дублетом «Давай ронять слова» (цикл «Послесловье»), о чем мы скажем подробнее при анализе последнего.

Выделено и звуко-смысловое «тело» финала. Первая сквозная рифма была связана со звуком «а», который почти сплошь является ударным в клаузулах 1–4 строф: 1: аааа; 2: уауа; 3: аааа; 4: оаоа. Однако в 5–6 строках ведущим ударным звуком клаузул становится «и» (5: иаиа, 6: иеие), связанный со второй, здесь и родившейся сквозной рифмой, хотя не только с ней, но и вообще с ключевыми для финала и всего стихотворения строками:

В природе *лит*, в природе *плит*,  
В природе *лета* было жець.

Здесь концентрировано подан и становится явным звуко-смысловой «корень», варьировавшийся с самого начала в «родственных» паронимах: *пл / лп*: подле, клепал, паял, подливал, подбирал, пиле, подражал, лип; варианты: *плт (блт)*: плит, облит; *лт*: лета, облит, велит; *бл*: облакам, больной, большой, Балашов, облит. Это создает «сверхорганизацию» и одновременно нераздельность звуко-смысловых комплексов стихотворения.

Архитектоника металирического плана делает «Балашов» своеобразным стихотворением-вещью, в котором природа, любовь и искусство обретают имманентное их «природе» и обращенное на себя художественное выражение. Как заметил Е. Фарино, здесь «исходная инстанция определяется как “природа самих вещей”» (300, с. 206). Интересно, что в «Давай ронять слова» на аналогичный вопрос «Ты спросишь, кто велит?» будет дан иной ответ, указывающий на Бога деталей и любви – художника, который и имманентен и трансцендентен изображенному. В «Балашове» художник как будто бы только имманентен миру, неразделен с ним и не выделен из него (как медник, юродивый, неназванное «я»). И все-таки его выход из чистой имманентности совершается на границе стихотворения-вещи, в самом акте его создания, который оказывается и обретением утраченного времени любви<sup>2</sup>.

Имманентность и трансцендентность здесь выступают не как односторонние, а как дополнительные отношения: ведь в «Балашове» впервые в «Сестре моей – жизни» художественно реализованы равносильность и нерасчленимость пределов книги – небесной песни любви и похоронного хора разлуки<sup>3</sup>. Первая была задана эпиграфом из Ленау. Второй и его отношение к первой – в эпиграфе из Верлена звучали как вопрос: «Возможно ли это, – было ли это?» «Балашов» – ответ на этот вопрос, но такой, который существует только в форме самой фамилии его содержания, его художественной модальности.

---

1. Замечено Л.Л. Горелик в «Балашовском меднике», см. в: (*Sub Rosa*. Koszonto könyv Lena Szilard tiszteletére. Budapest, 2005. С. 212–213. См. у нее же предположение о связи первого из этих героев с

медником из «Серебряного голубя» А. Белого (с. 216–217). В то же время ее трактовка «медника» не кажется убедительной.

2. Поэтому Е. Фарино не совсем прав, когда утверждает, что Пастернак, подключаясь к пушкинской традиции («К<sup>+++</sup>», «Пророк»), объединяя в одно целое «память», «вдохновенье» и «божественное откровенье» и понимая это как «перестройку», «переход к высшему или более фундаментальному, глубинному статусу бытия», в отличие от Пушкина считал, что такая «перестройка» совершается «не свыше, не в силу вмешательства Высшей Инстанции (как в “Пророке”), а является естественным свойством самого бытия» (Поэтика Пастернака. С. 47). У Пастернака здесь лишь иное, чем в классике, соотношение тех же двух пределов имманентности и трансцендентности — пока с акцентом на имманентности. В «Давай ронять слова» будет, как мы увидим, иначе.

3. Этой модальности не видит Л.Л. Горелик, считающая темой стихотворения «слияние космоса и «земли», а потому акцентирующая один из смысловых пределов «Балашова»: «Самые неблагоприятные свойства и действия окружающего пространства (как, например, гундошение юродивого инвалида) включаются в работу слияния неба и земли, побуждаемые к тому самой природой, самой действительностью. Осознание этой влекущей, пронизывающей пространство Балашова силы составляет один из главных смыслов стихотворения. Противоположные действия медника и инвалида приобретают общее направление благодаря мощному усилению природы» (Указ. соч. С. 213). Здесь позиция исследовательницы оказалась идентична одной из интенций лирического «я», выраженных с покоряющей мощью и неоспоримостью. Но у Пастернака самые предельные и, казалось бы, абсолютные утверждения — модальны. Исследовательница была бы права, если бы не игнорируемые ею 3–4 строфы и «осенний ранний час», наложенный на «июльскую» лазурь».

## 15. ПОДРАЖАТЕЛИ

Пекло, и берег был высок.  
С подплывшей лодки цепь упала  
Змеей гремучею — в песок,  
Гремучей ржавчиной — в купаву.

И вышли двое. Под обрыв  
Хотелось крикнуть им: «Простите,  
Но бросьтесь, будьте так добры,  
Не врозь, так в реку, как хотите.

Вы верны лучшим образцам.  
Конечно, ищущий обрящет.  
Но... бросьте лодкою бряцать:  
В траве терзается образчик»

От Нильса Аке Нильссона идет традиция рассматривать «Подражателей» в кругу так называемого «лодочного цикла» — «Сложва весла» и «Ты так играла эту роль» (381). В автографе 1919 года в начале такого разрозненного «цикла» стояло стихотворение «Сложва весла», входившее в первый, еще безымянный раздел книги (позже названный «Не время ль птицам петь»). Это делает достаточно убедительным предположение К. О'Коннор, что именно оно «является логическим образцом более ранних “подражателей”, но его расположение *после* них, кажется, делает его их производным» (385, с. 188).

Перемещенное в более поздний раздел «Развлеченья любимой» и оказавшееся, таким образом, не началом, а концом «цикла», «Сложва весла», как вытекает из наб-

людения исследовательницы, меняют свой смысл, как и смысл связанных с ним стихотворений, поскольку «торжество неподдельного блаженства этих сцен показано после того, как они были представлены в весьма двойственном свете. Признавая привлекательность романа, поэт, таким образом, несколько отделяет самого себя от его сути» и намечает «различные перспективы, в которых эти сцены могут быть рассмотрены на разных стадиях романтического повествования» (385, с. 188–189).

Одна из таких «двойственных» перспектив предложена именно в «Подражателях», являющихся не просто частью «цикла», но и своеобразным дублетом стихотворений «Сложа весла» и «Ты так играла эту роль!». Но «Подражатели» не следуют за «Ты так играла эту роль!» без передышки (как «Девочка» за «Зеркалом»), а разделены «Балашовым», и, кажется, понятно почему. От мажорного «Ты так играла эту роль!» к ироническим, если не пародийным «Подражателям» (январь 1919-го) не было прямого пути. Промежуточное стихотворение стало выражением тех «сердечных судорог», ценой которых только и можно купить право на такие стихи<sup>1</sup>.

По первому впечатлению «Подражатели» едва ли не публицистичны, а их ирония кажется направленной на «других». Но странное дело. Те «двое», которые, по-видимому, названы подражателями и поданы иронически отстраненно, подозрительно напоминают тех, о ком изнутри и в совсем ином тоне говорилось в дублетах, особенно в «Ты так играла эту роль!».

В обоих стихотворениях общий исходный мотив – катание влюбленных на лодке. Дальше – все наоборот, как в пародии. Там лодка плыла, здесь она пристает к берегу. Там влюбленные испытывали подъем полета (а героиня «реяла на руле»), здесь они «вышли», стоят под «обрывом» («Обрыв» – первоначальное заглавие стихотворения) и «бряцают» лодкою, очевидно, не умея с ней справиться. Там мир был смещен горизонтально – облака и луга на одном уровне, а герои – накоротке с миром. Здесь подчеркнута вертикаль: и пространственная («берег был высок»), и в отношении к «образцам». Там естественная, неслышанной простоты игра – здесь подражание, иронически поданная «верность лучшим образцам», от которой «терзается образчик».

Естествен вопрос: пара влюбленных, вышедшая на берег, другая или та же самая? Меняются герои – или только взгляд на них? Действительно ли там была божественная игра, а здесь подражание, или те, думавшие, что они играют, как боги, оказываются всего лишь подражателями? Наконец, является ли такая отстраняющая точка зрения последней и истинной? Однозначного ответа на эти вопросы стихотворение не дает, но структура свидетельствует о его пародийности, если понимать пародию вслед за О.М. Фрейденберг как смехового двойника, равного по значимости серьезному лику феномена (315, с. 318).

Что же здесь пародируется? А. Майнескулова высказала предположение, что «Подражатели» «моделируют отношения двоих: его и ее в категориях изначальной, библейской ситуации Адама и Евы» (375, с. 177). Очевидно, перед нами именно *пародия* на библейский миф о первой паре и Змее: архетип истощился в подражателях, а Змей превратился в «Змеей гремучею» упавшую в песок лодочную цепь. Но перед нами, как было до этого в «Тоске», и неявная автопародия.

Четырехстопный ямб стихотворения – второй образец этого размера в «Сестре моей – жизни»: первым были «Про эти стихи». «Подражатели» тоже «про эти стихи»: они, как по существу каждый текст книги, – метатекстуальны и говорят (помимо всего прочего) про самих себя. Тут обращенным на себя оказывается сам выбор размера, «верного лучшим образцам» и в то же время такого, которым «пишет каждый.

Мальчикам в забаву / пора его оставить» (Пушкин). В данном случае перед нами не только размер подражателей, но и наиболее распространенная его ритмическая форма — с пиррихией исключительно на третьей стопе и чередованием мужских и женских клаузул (из восьми других стихотворений книги, написанных четырехстопным ямбом, такое сочетание клаузул встречается лишь в двух: «Наша гроза» и «Любить, — иди, — не смолкнул гром», но и в них либо появляются пиррихии на других, менее ожидаемых стопах, либо варьируются клаузулы). Еще более оригинально звучание «Душной ночи», где идет преимущественно чередование женских и мужских окончаний; так что «Подражание» — единственный в «Сестре моей — жизни» почти полностью предписанный традицией и ожидаемый в ритмическом отношении образчик самого распространенного в русской поэзии размера.

Более явно пародирует поэт свои стилистические ухватки. Большая часть текста (6—12 строки) дана как речь в речи и заключена в кавычки, что подчеркивает ее авторскую манеру и в то же время оттеняет то, что говорящий стал для первичного автора героем. Любовь этого автора-героя к синкретическим, нерасчлененным оборотам типа «шел дождь и три студента» (отмечено М.Л. Гаспаровым и И.Ю. Подгаецкой: «мокрой солью с облаков / И с удил» — «До всего этого была зима») именно здесь приобретает юмористическую окраску:

Но бросьтесь, будьте так добры,  
Не врозь, так в реку, как хотите.

Ср. и

Но бросьтесь...  
Но... бросьте лодкою бряцать...

(как оружием или как бряцают на лире; «лодкой» — вместо «цепью» и т. д.). Броситься «врозь» и броситься «в реку»; «броситься» куда-то самим или «бросить бряцать» чем-то — откровенные каламбуры, и кажется, что только каламбуры.

Истинную природу их смехового, но и равного ему по валентности серьезного смысла приоткрывает самый первый каламбур, появившийся еще до речи в речи, в пародийно-библейском образе:

...цепь упала  
Змеей гремучею — в песок,  
Гремучей ржавчиной — в купаву.

На самом деле тут минус-каламбур — не разыгранное неразличение, а акцентированное раздвоение одной и той же цепи на «гремучую змею» и «гремучую ржавчину». Присмотримся к этому месту — от него расходятся несколько смысловых волн.

Прежде всего, здесь как бы мимоходом задан очень важный для нашего стихотворения и Пастернака вообще принцип подражательного уподобления, *мимикрии*. Над глубоким смыслом ее размышляет позже герой в «Докторе Живаго» при виде бабочки, причем для него это «привычный круг мыслей». Он думает: «О воле и целесообразности, как следствии совершенствующегося приспособления. О мимикрии, о подражательной и предохранительной окраске. О выживании наиболее приспособленных, о том, что, может быть, путь, откладываемый естественным отбором, и есть путь выработки и рождения сознания. Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества? В размышлениях доктора Дарвин встречался с Шеллин-

гом, а пролетевшая бабочка с современной живописью, с импрессионистическим искусством. Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве».

О том же говорится и в нашем стихотворении. И важно понять, что не герои, а «цепь-Змея» — первый «подражатель» в «Подражателях». На фоне песка — она змея, на фоне купавы — ржавчина. А излюбленный Пастернаком творительный метаморфозы напрягает свои семантические возможности, чтобы придать зрительной кажимости статус архаического субстанциального превращения.

То, что метаморфоза распадается на два противоположных и дополнительных превращения, вводит в структуру образа принцип «поэтической относительности». Возникает своеобразное двуязычие. Первое превращение («Змеей» — с большой буквы) реализует библейский план слова. Второе («ржавчиной») предлагает простое (нестилевое) слово, которое должно было бы пародировать библеизм, но у Пастернака оказывается вполне самоценным. Общий эпитет к двум разнонаправленным словам играет сходную роль: «гремучая» по отношению к змее — образ, а по отношению к цепи — прямое обозначение признака: «гремящая».

Но именно тут становится очевидной «поэтическая относительность» (306, с. 377)<sup>2</sup> и дополнительность противоположностей. Цепь все-таки не «гремящая», а «гремучая», т. е. она не существует без «змеинового» контекста. «Ржавчина» — не только «разоблачение» условной «змеи» и ее перевод на язык реальности, но и одно из образных (метонимических) выражений, замещающих предмет и внутренне соотносенных с первой метаморфозой. Ни один из названных языков не существует сам по себе и тем более не является «лучшим образцом» и «образчиком» истины, а весь фрагмент — модален: он — отношение языков.

Модалность, заданная как принцип, *осложняет оценку*. Замечено, что у Пастернака «оценочное слово, т. е. слово гипертрофированно субъективное, специфически “ограниченное”, превращается в надоценочное, индифферентное» (306, с. 376). Так происходит не только со «змеей» или «ржавчиной», но и с «подражателями».

Мы уже говорили, что первый «подражатель» в тексте — «цепь»: из нее выходят два модалных образа, как затем из лодки «вышли двое». После мимикирии в природе говорится о мимикирии человека — появляется иронический тон и смеховая игра с нерасчлененными, но двойственными по смыслу оборотами речи, которой мы уже коснулись и которая внутренне противоположна и дополнительна «поэтической относительности». Как раз здесь в полную силу вступает «гипертрофированно субъективное» оценочное слово.

Но оно, как другой язык, существует в стихотворении на фоне уже заданной «относительности». Творительный метаморфозы оказывается моделью субстанциальной превращаемости, в том числе на звуко-смысловом уровне. Готовое ироническое (лексическое) слово звучит на фоне творимых звуко-смысловых (паронимических) «корней», которые, как заметил еще Ю.М. Лотман, в поэтическом языке Пастернака преодолевают условность слова и делают его феноменом среди феноменов. Так, уже отмеченные нами иронические и каламбурные «бросьтесь» («бросьте»), «не врозь, так в реку», имеют, помимо лексических, звуковые «корни» **бр/вр**, вписывающие их в сверхорганизованное целое стихотворения, где они стоят рядом с **берег**, **обрыв** (сначала это было заглавие стихотворения, отнюдь не ироническое; видимо оно, а не «подражатели», и задало звуко-смысловую игру), **бросьтесь**, **добры**, **образцам**, **обрящет**, **бросьте**, **бряцать**, **образчик**. В этом сотворенном контексте «образчик» феноменологически родствен «берегу» и «обрыву», поэтому он и может «терзаться» в «траве».

В завершающей строфе, где кульминирует звуко-смысловая игра и достраивается проанализированный выше рифмический (паронимический) столбец, иронический тон превращается в серьезно-смеховой еще и благодаря терзающемуся в траве «образчику». Кто является им? Очевидно Змей, но, конечно, не только он, а еще «цепь» – простое слово и неодушевленный предмет, столь важный в поэтическом мире Пастернака и уравниваемый с самой живой жизнью. Он что-то «ужасно простое, самое обыкновенное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтоб оно было так просто, и, естественно, проходим мимо вот уже многие тысячи лет, не замечая и не узнавая» (98, с. 178)<sup>3</sup>.

В стихах «Книги степи» поэт делает то же, что незадолго до этого сделал в прозе «Писем из Тулы» (1918). Там его герой, наблюдая актеров (подражателей) в угаре их «невежественности и самого неблагоприятного нахальства», пишет возлюбленной: «Это я сам <...>. Как страшно видеть свое на посторонних. Это шарж на (оставлено без продолжения)». Не умея выразить то, что хочет сказать, герой меняет лицо и начинает говорить о себе со стороны – в третьем лице («Как описать тебе? Приходится с конца. Иначе не выйдет. Так вот, и позволь в третьем лице <...>. Поэт, ставящий отныне это слово, пока не очистят огнем, в кавычки, «поэт» наблюдает себя на безобразничающих актерах, на позорище...»). Но, перейдя на третье лицо, герой становится по отношению к самому себе в позицию автора.

Так же на третье (с первого лица «Ты так играла эту роль») переходит Пастернак в «Подражателях», и так же обретает по отношению к «я» прежнего стихотворения авторский статус. Но специфическая пародийность и серьезно-смеховая интенция стихотворения не дают считать эту точку зрения и этот статус последними и более истинными, чем первый. По крайней мере, в «Письмах из Тулы» герой, ставший автором, отдает предпочтение позиции актера (подражателя), игравшего *так*, что об его игре можно было говорить только вероятностно («По-видимому, он играл»). Но дело, конечно, не в превосходстве той или другой точки зрения, а в отношении между ними и в том, «возможно ли оно».

---

1. В почти одноименном метатекстуальном стихотворении Е. Баратынского «Подражателям» (1829), уже отмеченном комментаторами как возможный источник Пастернака, – сгусток тем и мотивов, чрезвычайно близких ему, и в частности, к интересующей нас группе стихотворений: настоящая печаль и «притворство» (подражательный плач и жеманное вытье), страдательная позиция истинного поэта («В борьбе с тяжелой судьбою / Познал он меру высших сил, / Сердечных судорог щеною / Он выраженье их купил /.../ И чтим земными племенами, Подобно мученику он»), и ирония над «площадной музой».

2. См. об этом: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы. СПб., 2003. С. 377.

3. Достоевский Ф.М. Подросток // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л., 1975. С. 178. Относительно «цепи» и особенно «сцепления» можно добавить, что это толстовское слово весьма значимо в стихах (см. «Балладу»: «Бывает, курьером на борзom») и прозе Пастернака, в том числе эпистолярной.

## 16. ОБРАЗЕЦ

О, бедный Homo sapiens,  
Существование — гнет.  
Былые годы за пояс  
Один такой заткнет.

Все жили в сушь и впроголодь,  
В борьбе ожесточась,  
И никого не трогало,  
Что чудо жизни — с час.

С тех рук впивавши ландыши,  
На те глаза дышав,  
Из ночи в ночь валандавшись,  
Гормя горит душа.

Одна из южных мазанок  
Была других южней.  
И ползала, как пасынок,  
Трава в ногах у ней.

Сушился холст. Бросается  
Еще сейчас к груди  
Плетень в ночной красавице,  
Хоть год и позади.

Он незабвенен тем еще,  
Что пылью припухал,  
Что ветер лускал семечки,  
Сорил по лопухам.

Что незнакомой мальвою  
Вел, как слепца, меня,  
Чтоб я тебя вымаливал  
У каждого плетня.

Сошел и стал окидывать  
Тех новых луж масла,  
Разбег тех роц ракитовых,  
Куда я письма слал.

Мой поезд только тронулся,  
Еще вокзал, Москва,  
Плясали в кольцах, в конусах  
По насыпи, по рвам,

А уж гудели кобзами  
Колодцы, и, пылясь,

Скрипели, бились об землю  
Скирды и тополя.

Пусть жизнью связи портятся,  
Пусть гордость ум вредит,  
Но мы умрем со спертостью  
Тех розысков в груди.

1

Слова «образчик» и «образец» – стык предыдущего и нашего стихотворений: вместе с переключкой заглавий это заставляет предполагать между ними существенную связь. Кажется, что иронические «подражатели» и «образчик» сменяются высоким «Образцом», но это не только так. Налет иронии (или чего-то большего) есть и на новом заглавном слове. Стихотворения объединяет серьезно-смеховое начало, причем в «Образце» предметом его становится «бедный Homo sapiens» – «человек разумный», обреченный на дарвиновскую *борьбу за существование* («*существование* – гнет», «все жили в сушь и впроголодь, / в *борьбе* ожесточась» – /курсив наш. – С.Б./). Кажется, что, промелькнув в первой строфе, пародийность (в смысле О.М. Фрейденберга) исчезает из стихотворения и заменяется почти экзотическим тоном. Но сам этот тон – дополнительная противоположность серьезно-смехового начала: корни их совмещения, уходя в «Подражателей» и библейскую тему райского состояния и его потери, прорастают во всем остальном тексте.

В единственном известном нам монографическом анализе «Образца» это начало обходится молчанием, хотя отмечается особого рода наложение двух тем: «В композиционно-мотивной структуре стихотворения две конституирующие ее темы, тема “экзистенциального несовершенства” и тема “чуда жизни” совмещаются по принципу одного в другом, причем “чудо” обрамляется, окружается, так сказать, несовершенством». Далее исследовательница уточняет, что тема экзистенциального несовершенства стоит в позиции начала текста (очевидно, 1–3 строфы) и его конца (11-я строфа), тогда как «чудо жизни» «эксплицируется на сюжетном уровне, поддерживаемом биографическим контекстом стихотворения, как летняя поездка “я” в одну из южных губерний к любимой, причем в тексте она получает перспективу воспоминания “я” о “том” – прошлом – “незабвенном” – годе. В аксиологической перспективе жизни “я” “тот год” возводится в ранг заглавного “Образца”, эталона и мерила как для всех предшествующих, так и последующих лет: “Былые годы за пояс / Один такой заткнет”» (375, с. 176–177).

Помимо неразличения уже отмеченного серьезно-смехового тона, здесь нечетко отделены друг от друга два разных «года»: нынешний, который своим «гнетом» заткнет за пояс все предыдущие, и прошлый, «незабвенный» год, отсылающий нас к мотиву «райского» состояния-образца (впоследствии исследовательница так же не будет различать в картине воспоминаний относительное прошлое и настоящее). Это снижает точность формулировок, говорящих о «совмещении» двух тем. На самом деле «чудо жизни» не просто обрамляется экзистенциальным несовершенством и проступает сквозь него – они более непривычно *наложены* друг на друга (поэтому их дипластия не сразу замечается и осознается читателем). К чему отнести, например, с точки зрения исследовательницы, строфу третью, за которой следуют воспоминания и которая сама своеобразное воспоминание?



С тех рук впивавши ландыши,  
На те глаза дышав,  
Из ночи в ночь валандавшись,  
Гормя горит душа.

Здесь «чудо жизни» (любовь) и «гнет существованья» (мытарства души) исходно *нерасчленимы*, что и определяет сложность и глубину стихотворения, мистерийный масштаб его темы и интенсивность ее звучания, сочетающуюся с серьезно-смеховым тоном.

Этот масштаб и это сочетание сначала задаются неявной отсылкой к «Подражательям» с их пародийно-библейским подтекстом, сопоставляемым в нашем стихотворении с мотивом «райского» бытия и его потери. Реальной данностью «Образца» является состояние мира отнюдь не образцовое, расслоившееся на «чудо жизни» и «гнет существованья». По сути, в двух первых строках изображена серьезно-смеховая катастрофа — переворачивание ценностных полюсов. Мерой и образцом стала не норма, а отступление от нее (ср. в «Высокой болезни»: «Я думал о происхожденьи / Века связующих тягот. / Предвестьем льгот приходит гений / И гнетом мстит за свой уход»). Трагикомически искажилась ценностно-временная перспектива: вечное «чудо жизни» оказывается — «с час», а мерой гнета — этот «год», который затыкает за пояс «былые годы» и умаляет человека:

О, бедный Homo sapiens,  
Существованье — гнет.  
Былые годы за пояс  
Один такой заткнет.

«Один такой» — не Homo sapiens, как может показаться (и как было бы привычнее при такой конструкции), а «год». Здесь осознанная неловкость выражения ведет к тому, что «год» обретает статус субъекта, оттесняя героя на второй план, что позже в стихотворении будет повторено уже по отношению к другому, «незабвенному» («райскому») году («Он незабвенен тем еще» и далее). Такая трактовка времени выглядит пародией на известные высказывания Пастернака о *чуде* лета 1917 года, что не делает ее более истинной, чем они. Вообще в мистерийном мире стихотворения нет односторонней истины, потому, в частности, неудачны попытки исследователей понять «образец» как односторонне серьезное слово, относимое либо к поэту<sup>1</sup>, либо к пережитому им в прошлом «незабвенному» («архи— и «архе—) году»<sup>2</sup>.

О неубедительности понимания «года» в качестве «образца» мы уже упоминали. Но некорректно и наделение статусом «образца» — «поэта». Оно опирается на факт привилегированного положения «я» в стихотворении — даже природа опекает его и ведет «как слепца». Но это привилегированность влюбленного в мире (о чем мы говорили, анализируя стихотворение «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»), а не тривиальная образцовость героя. Он — и в этом более всего обнаруживается мистерийность ситуации — понят здесь, прежде всего, как *душа*:

С тех рук впивавши ландыши,  
На те глаза дышав,  
Из ночи в ночь валандавшись,  
Гормя горит душа.

С момента, когда это проясняется, ситуация стихотворения становится отношением двух планов. В большом времени — это пифагорейско-платоновские мытарства и горение души (в раннем стихотворении она «вольнотпущенница, если вспомнится», а «если забудется — пленница лет»; см. позже: — «Свеча горела на столе»). В малом времени, мистериально неотделимом от большого, — это воспоминание о любви и творчестве.

Обратим внимание на выделенность видо-временной и звуко-смысловой структуры строфы. В ней не согласовано *прошедшее время* деепричастий — «впивавши ландыши», «дышав», «валандавшись» — с *настоящим временем* глагола («горит душа»). Восполнением такой несогласованности мог бы стать совершенный вид деепричастия («проваландавшись, горит»), но не сделано и это. Такая видо-временная структура высказывания воплощает в слове «всевременность» души, в малом времени воспринимаемую как состояние разлученности и любовной утраты. В том же ключе становятся понятнее не объясненные и, казалось бы, немотивированно введенные через дейкисис «те руки» и «те глаза». Они принадлежат «чуду жизни», о которой шла речь прямо перед этим, но и возлюбленной (ср. в более позднем стихотворении: «О пренебрегнутые мои, / Благодарю и целую вас, руки / Родины, робости, дружбы, семьи». — «Рослый стрелок, осторожный охотник», 1928).

Всеобъемлемость души выражена у Пастернака и на звуко-смысловом уровне — в паронимически-анаграмматической игре (усиленной тем, что она представляет собой «рифмический столбец», если использовать термин А. Окутюрье): *ландыши, дышав, валандавшись, душа*. А. Маймескулова посвятила анализу этого места целую страницу, перемешав пронизательнейшие догадки с фантастическими допущениями<sup>3</sup>; бесспорно же то, что в исходной для поэта звуковой пластике, неотделимой от семантики, шаг за шагом прочитывается «душа», становящаяся своеобразным эйдосом-образцом всего многообразия мира.

Следующая за этим вторая часть стихотворения (4–7 строфы) — *воспоминание о любви*. В обрамлении «вечной» ситуации рассказываемый эпизод — воплощение единственной единственности чувства — оказывается одновременно и *одним из воспоминаний души в ее любви, мытарствах и поисках утраченной вечности*. Это придает стихотворению совершенно особую интенцию и эмоциональную ауру. В нем сходится почти невозможное: живая неповторимость, экстагическая напряженность чувства — и внежизненно активная отрешенность.

## 2

О том, что 4–7 строфы — воспоминание о незабвенном годе, который минул, уже написано. К. О'Коннор видит следы воспоминания и повторного прибытия героя в знакомые по прошлому году места в таких деталях, как «незнакомая мальва», «новых луж масла»<sup>4</sup>. Отсюда один шаг до вывода А. Майер о том, что перед нами «ретроспективные воспоминания о поездке по Украине (Харьковской губернии) летом 1915 года» — к Н. Синяковой, героине книги «Поверх барьеров»<sup>5</sup>. Но из этого факта, а также из наложения двух времен —

Из ночи в ночь валандавшись,  
Гормя горит душа.

Сушился холст. Бросается  
Еще сейчас к груди

Плетень в ночной красавице  
Хоть год и позади.

Он незабвенен тем еще...—

не сделаны выводы, первостепенно важные для прочтения «Образца». Поэт, как мы помним, знал, что нельзя показывать Елене Виноград стихи «Поверх барьеров», адресованные Надежде Синяковой, и создал поверх старой — новую книгу. Однако при этом он ввел в нее стихотворения (и даже целый цикл, но «Балашов» и «Образец» в первую очередь), построенные на наложении двух иномирных (трансцендентных) по отношению друг к другу переживаний и героинь. Объяснение этого невозможно для Пастернака психологически, но возможного эстетически поступка, очевидно, в мистерийности его произведения и в том, что его герой — именно *душа*, вспомнившая о своем предшествующем существовании.

Это ключевое наложение недооценивают интерпретаторы (А. Майер, К. О'Коннор), а А. Маймескулова видит в стихотворении (помимо первой «инициальной» строфы) — *одно воспоминание* и интерпретирует завершающие 8–11 строфы как «повтор-оглядку» в рамках того же воспоминания<sup>6</sup>, что искажает смысловую перспективу «Образца». Присмотримся поэтому внимательней ко второй части — 4–7 строфам.

С выходом на первый план темы *воспоминания* проясняется художественный смысл стихотворного размера — трехстопного ямба с сочетанием дактилической и мужской клаузул. Как показал М.Л. Гаспаров, у истоков истории данного размера в русской поэзии стоит «Свидание» Лермонтова (вновь Лермонтов!), а этапными в становлении его семантического ореола стали «В одной знакомой улице» Я. Полонского и «Квадратные окошки» И. Анненского (последнее тематически связано с «Сентиментальной беседой» П. Верлена). Исследователем выделены темы и мотивы, образующие интересующий нас семантический ореол (69, с. 100–101):

**А. Юг:** Тифлис, Кура (Лермонтов), подпись под стихотворением: Тифлис (Полонский); «чадра» (Анненский), «Одна из южных мазанок/ Была других южней» (Пастернак).

**Б. Домик:** Твой домик с крышей гладкою / Мне виден вдалеке; Крыльцо с ступенью шаткою / Купается в реке. / Он сетью зеленеющей / Опутан плюшевой... (Лермонтов); «В одной знакомой улице / Я помню старый дом, / С высокой темной лестницей»... (Полонский); «За чахлыми горошками, / За мертвой резедой» (Анненский); «Одна из южных мазанок / Была других южней. / И ползала, как пасынок, / Трава в ногах у ней <...> Бросается / еще сейчас к груди / Плетень в ночной красавице, / Хоть год и позади <...> Чтoб я тебя вымаливал / У каждого плетня».

**В. Окно:** «За тополью высокою / Я вижу там окно, / Но свечкой одинокою / Не светится оно» (Лермонтов); «С завешенным окном» (Полонский); «Квадратными окошками / Беседую с луной» (Анненский, см. и само название стихотворения); у Пастернака здесь этот весьма важный для него мотив отсутствует.

**Г. Частные мотивы,** встречающиеся у некоторых авторов, а именно (чего Гаспаров не акцентирует) — у Анненского и Пастернака:

**Мальва:** «Ты помнишь сребролистую / Из мальвовых полос» (Анненский); «Что незнакомой мальвою / вел, как слепца меня» (Пастернак).

**Мольба:** «Но не мольбой туманится / Покой ее чела.<...> За чару ж серебристую / Тюльпанов на фате / Я сто обеден выстою, / Я истощусь в постеле!» (Анненский). — «Чтoб я тебя вымаливал / У каждого плетня» (Пастернак).

**Воспоминание:** «Я помню старый дом» (Полонский); «Ты помнишь...»; «Молчи, воспоминание...» (Анненский); «Бросается / Еще сейчас к груди / Плетень в ночной красавице, / Хоть год и позади. / Он незабвенен тем еще...».

К отмеченному исследователем можно добавить, что у Анненского, а вслед за ним у Пастернака **воспоминание** связано с мотивом **пути**: «О, дали лунно-талые, / О темно-снежный путь»; «Сошел и стал окидывать...», «Мой поезд только тронулся...». Наконец, во всех названных образцах, кроме стихотворения Полонского, очень важна ирония.

Пастернак, как видно из приведенного материала, творчески «помнит» о сочетании импрессионистически зыбкого и иронического тонов, связанном в русской поэзии с интересующим нас размером, и даже воспроизводит это сочетание, переакцентируя и меняя местами его составляющие. У него не воспоминание разрешается в гротескно-иронический финал, как у Анненского (и, очевидно, стоящего за ним Верлена), а наоборот – ироническое начало трансформируется в *воспоминание души*, призванное обрести утерянное время (в круг воспоминаний входит и то, что запечатлелось в «памяти» размера)<sup>7</sup>.

Пастернаковская здесь и *обратная перспектива*, в которой предстает картина в воспоминании:

Сушился холст. Бросается  
Еще сейчас к груди  
Плетень в ночной красавице,  
Хоть год и позади.

Не «я» бросаюсь к плетню, а он ко мне (ср. в «Ты так играла эту роль»: «Как лепет шлюз – кормой»). Такая (мы уже идентифицировали ее как «софийную») женственная интенция глубоко укоренена в стихотворении. В большом времени страдательность – в природе души. В историческом времени ее корни в том, что в активной позиции субъекта оказывается нынешний «год» с его «гнетом» («Былые годы за пояс / Один такой заткнет») и прошлый с его «незабвенностью»: «Он (год. – С.Б.) незабвенен тем еще, что пылью припухал что ветер <...>, что <...> вел, как слепца, меня, / чтоб я тебя вымаливал / у каждого плетня». «Я» же – ведомый, к тому же в изображении нагнетаются мотивы «*пасынка*» («И ползала, как пасынок, / Трава в ногах у ней»), *слепца*, *нищего*, едва ли не странствующего *певца-кобзаря* (в предпоследней строфе: «гудели кобзами / колодцы»)<sup>8</sup>.

### 3

Ответом на софийную страдательность становится отзывчивость не только пространства (ср.: «Одна оглядчивость пространства / Хотела от меня поэм. / Одна она ко мне пристрастна», – «Двадцать строф с предисловием /зачаток романа «Спекторский», 1925), но и времени.

В восьмой строфе –

Сошел и стал окидывать  
Тех новых луж масла,  
Разбег тех рощ ракитовых,  
Куда я письма слал –

не только обрывается синтаксическая связь с двумя предыдущими строфами и опускается субъект действия, что заметила А. Маймескулова (375, с. 181), но и *кардинально меняется модальность* стихотворения: заданное в средней части как воспоминание, оно оказывается не просто памятью о безвозвратно утерянном прошлом, как у Полонского, например, и не гротескной встречей с ним, как у Верлена и Анненского, а неким «усилием обретения» утраченного времени — *новой поездкой в незабвенные места, но к другой возлюбленной*. Здесь, как и в «Балашове», сделано многое, чтобы читатель (и даже исследователь) не заметил «шва» между двумя временами, героинями, «я» бывшим и нынешним, и это понятно: поэту нужно было, чтобы мы ощутили «одновременно две точки во времени — прошлую и настоящую <...>». Такое ощущение двух точек сразу вырывает нас из неволи времени и приобщает к тому, что условно можно было бы назвать вечностью<sup>9</sup>.

Здесь еще одно подтверждение мистериального хронотопа стихотворения и его софийности, позволяющей отождествлять сами места, где протекал любовный роман, — с Нею прежней, но и настоящей.

Разбег тех роц ракитовых,  
Куда я письма слал.

Ср. с «Попыткой душу разлучить», где о «названьях Ржакса и Мучкап» сказано:

Я их, как будто это ты,  
Как будто это ты сама,  
Люблю всей силою тщеты,  
До помрачения ума

(ср. и с уже цитировавшимся «зачатком» романа «Спекторский», где пространство также отождествляется с женщиной: «Одна оглядчивость пространства / Хотела от меня поэм. / Одна она ко мне пристрастна, / Я только ей не надоем. / По барабанной перепонке / Несущихся, как ты, стихов / Суди, имею ль я ребенка, / Равнина, от твоих пахов?»).

Тот же принцип — в кульминационных строфах, уже явно говорящих о сегодняшнем любовном порыве:

Мой поезд только тронулся,  
Еще вокзал, Москва,  
Плясали в кольцах, в конусах  
По насыпи, по рвам,

А уж гудели кобзами  
Колодцы, и, пылясь,  
Скрипели, бились об землю  
Скирды и тополя.

В отличие от картины воспоминаний 4–7 строф, где господствовал крупный план, здесь мир увиден панорамно, хотя и очень конкретно-символически<sup>10</sup> и в особом экспрессивном повороте. Как заметил В.Н. Альфонсов, тут «пространство, смещенное чувством, лирическое пространство, оно естественно и без особых на то те-

орий, вступает в “непривычные” отношения со временем. Оно легко “обгоняет” время» (3, с. 22).

Пастернак, конечно, пишет не по теории, но он знает теорию — и «относительности», и «соответствий», что вовсе не мешает непосредственности чувства и психологической тонкости. Мы бы в этой (удивительно увиденной, имеющей прямой смысл и столь же глубоко символической) картине акцентировали внимание не только на том, что пространство обгоняет время, но и на том, что оно чутко к окликанию и по-женски (софийно) уступчиво: московскому нетерпеливому движению музыкальным эхом отзывается степь — «а уж гудели кобзами / колодцы» (излюбленный Пастернаком творительный метаморфозы), а ее пространство если не устремлено навстречу поезду, то охвачено предгрозовым страданием-страстью<sup>11</sup>.

В кульминационной точке устремленности и отзывчивости, на пороге возможного обретения времени и встречи героев — действие «тех розысков» (ср. с «с тех рук впивавши ландыши, / на те глаза дышав») обрывается для того, чтобы быть переведенным в ранг высшей, достижимой для бедного Homo sapiensa ценности, реально соединяющей разошедшиеся в мире полюса «чуда жизни» и «гнета существования»:

Пусть жизнью связи портятся,  
Пусть гордость ум вредит,  
Но мы умрем со спертостью  
Тех розысков в груди.

Как явствует из всего текста и его финала, в хронотопе «Образца» «чудо жизни» — не «с час», оно — ценностный центр художественного мира, что уравнивает исходную ситуацию стихотворения (и катастрофически искаженного мистериального хронотопа). Финал, однако, не переставляет ценностные знаки на противоположные, а говорит о *со-отношении* ценностей. «Чудо жизни» и «гнет существования» — одинаково реальные; следование первому не обещает алиби в бытии и освобождения от его гнета («пусть жизнью связи портятся, / пусть гордость ум вредит»). Обретение утраченного времени и ценностей, связанных с «чудом жизни», объявляется, говоря словами более поздних «Волн», «пожизненной задачей». Но это, как мы могли убедиться, и *художественно осуществленная реальность стихотворения*.

#### 4

Дело в том, что «Образец», так же как «Про эти стихи» и большинство текстов «Сестры моей — жизни», — стихотворение стихотворения, или метатекст (автометаописание). Этот самоценный, но «автономно причастный» (М.М. Бахтин) художественному целому слой стихотворения, усложняет и во многом остраивает его образную структуру (а на чувственном уровне делает смысл некоторых мест «темным»).

Так, еще О'Коннор заметила, что «пятая строфа начинается с не вполне ясного воспоминания: “Сушился холст”. Если использовано буквальное значение существительного “холст”, то ссылка на него не ясна. Однако, возможно, что здесь “холст” подразумевает холст художника и таким образом передает зрительный образ, оставивший неизгладимый след в памяти поэта» (385, с. 56). То же пишет исследовательница относительно строки «новых луж масла»: «Употребление слова “масла” напоминает об уже прозвучавшем “холсте” и позволяет предположить, что развивается метафора *рисования*. Зрительный образ, рисунок, сделанный год назад, сейчас наложен на тот пейзаж, который видит вторично вернувшийся сюда поэт» (385, с. 57). Но

О'Коннор, во-первых, в таких выходах на метатекстуальный уровень не видит системы (а точнее — целостности), во-вторых, приписывает отмеченным случаям условно-поэтическую («метафорическую» по ее определению) реальность.

Более системно анализирует метатекстуальный план «Образца» А. Маймескулова. Она ведет начало метатекста с якобы анаграммы «пасынок» — «Пастернак», а затем подключает сюда: 1) «мазанку» в значении «мазать, обмазывать глиной», которое усиливается в соседстве 2) «образец» и 3) «холст». Эти мотивы порождают семантику «образотворчества»: 4) картины → образца → образа / иконы, «чудотворность» которой, якобы, «эксплицируется структурой глагольного времени в строфе» («сушился (холст) → бросается еще сейчас к груди плетень»). Далее к указанному семантическому ряду подключаются: 5) «красавица» (содержащая сему «красить»), 6) «плетень», соотносимым с «холстом, эквивалентизируя “материал для писания картин/икон” — с одной стороны, и “образ” ее в памяти «я», с другой»; 7) «грудь», связанная с “дыханием, вдохновением, одухотворением”; 8) «пыль» и «припухать», восходящие к “дыханию, дуновению, творчеству”; 9) «незабвенен» как “сохранен в другом бытии”, в “иконном бытии”, “инобытии”; 10) «ветер лускал семечки, / сорил по лопухам», — соотносимое с «культуремой творчества и животворства — “посев”»; 11) «вымаливал» как “моление на икону”; 12) «вел, как слепца» — влечет за собой неисчислимое количество мифологических коннотаций, вплоть до ориентации творчества Пастернака на “водимость действительностью” и “страдательность”; 13) «сошел и стал окидывать» — «дешифруется именно смысл как “образования (“сложения в целое”», так и “образотворения”; 14) «луж масла» выдают пастернаковскую сему «едея», ассоциируются с «семечками», которые лускал ветер, а с другой стороны смыкаются с «мазанкой» на общей этимологической почве «масла / луж/», актуализирующей значение “краски”; 15) «пылясь, / скрипели, бились об землю / скирды и тополя» — возвращает к «пылью припухал» и актуализирует сему “вдохновения”, трансформационного акта и экстатического откровения; 16) «гудели кобзами / колодцы» локализуют предыдущий мотив также в креативно-трансформационному ряду “источников” и общеавангардных «гитар», «гуслей», «скрипок»; 17) «кобзы» притягивают к себе также мотив «слепца»; 18) «ключительная декларация “Но мы умрем со спертостью / тех розысков в груди” возвращает тексту мотив “дыхания / вдохновения” и на фонологическом уровне («спертость» и лат spiritus — “дыхание, дух, душа”) заключает «весь спектр значений для развития смыслов» стихотворения «Образец» (375, с. 179–183).

Невозможно не увидеть и в этом построении исследовательницы смесь пронизательных суждений с фантастическими допущениями. При почти стопроцентном охвате всего возможного (и невозможного) материала, ощущение вымысленности конструкции порождается тем, что системность ее построения достигается ценой абсолютизации *мифологической* модальности, для которой художественный текст становится безгласным объектом «дешифровки». Если К. О'Коннор истолковывала метатекстуальный уровень стихотворения Пастернака как условно-поэтический (метафорический), то А. Маймескулова столь же односторонне перевела его в мифологический план, минуя модальность специфически художественную, не сводимую у Пастернака ни к первому, ни ко второму «шифрам», ни к шифрам вообще. Его текст противится подобной герменевтике, ибо претендует на то, чтобы быть «положением реальным», а не иносказанием,

Так «холст» это именно холст, а не метафора «художества», но и не мифема образотворчества. В то же время употребление слова «холст» вместо, например,

«простыня», рождает *символические* обертоны, не отменяющие прямого смысла и не затемняющие его, а автономно причастные ему. Они и являются той аурой, которая не поддается прямой экспликации, но делает текст обращенным не только на предмет, но и на слово об этом предмете — на живописный смысл «холста», возможно на знаменитое хлебниковское:

Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило лицо.

Метаплан развивается и реализуется в последующей цепочке — наиболее заметно в: «слепец» и «кобзы», «письма» и «спертость тех розысков в груди». Первые два слова в реальном бытии текста — полное сравнение («вел, как слепца»), имеющее условно-поэтическое значение, и творительный метаморфозы («гудели кобзами»), несущий в себе семантику мифологически реального «превращения» скирд и тополей в музыкальный инструмент в руках ведомого ветром и Богом *слепца-певца-кобзаря*, лишенного (см. «существованья гнет») внешнего зрения, но получившего откровение и ставшего почти чистой «душой» (ср.: «Из ночи в ночь валандавшись, / гормя горит душа»).

«Письма» получают дополнительный символический обертон в перекличке со словом самого текста, которое синонимично не просто «стихам», а именно «создающим», «поющим» стихам-песням: «Песни в письмах, чтоб не скучала». Этот контекст обогащает финальные строки о «спертости тех розысков в груди», приоткрывая их креативный характер и отсылая к пушкинскому описанию вдохновения и творческого акта: «Душа стесняется лирическим волненьем» и далее («Осень»). Разными способами здесь создается не остановленная и готовая, а процессуальная, длящаяся, возникающая на наших глазах творческая интенция стихотворения, обращенная не только вовне, но и на самое себя и становящаяся еще и благодаря этому «положением реальным».

---

1. «Существительное “образец” напоминает, что таковым являлся поэт в “Подражателях”. Поскольку он однажды принял участие в похожей романтической сцене в лодке, он рассматривает себя как оригинал, “образчик” для подобной интерлюдии, и потому новый влюбленный выступает в роли подражателя. В “Образце” заглавное слово отсылает к тем любовным отношениям, ностальгические воспоминания о которых пробуждаются в стихотворении. Ранее поэт представлял себя как “образец” влюбленного, а теперь намекает на то, что его любовные отношения являлись образцом для всех» (O'Connor K. T. Boris Pasternak's «My Sister — Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 56).

2. Этой точки зрения придерживается А. Маймескулова, чье суждение мы уже приводили. См.: *Majmeskulov A.* Указ. соч. С. 177.

3. Приведем для образца весь пассаж, посвященный интересующей нас третьей строфе. «”Контакт” “я” с любимой воплощает “впивание” им “ландышей” с ее рук. “Вдыхание, вбирание в себя, впитывание” благоухания “ландышей” не исчерпывает семантики данного предикатива. Глубинную семантику раскрывает латинское название “ландышей” (заметим, здесь, что русско-латинский трансязыковой код стихотворения задан инициальным “Homo sapiens”) — *convalaria maialis*, восходящее к *convalesco* — ‘крепнуть, становиться сильным’, ‘выздоровливать’. Таким образом, “впивание ландышей” позволительно связывать с “сердечным недугом” “я” и имплицитной семантикой ‘ландышевых капель’ (“впивать ландыши” — ‘принимать ландышевые капли’). С другой стороны, “впивание”, соотносясь с характеристикой жизни “всех” (“других”) — в “сушь”, акцентирует семантику ‘питья’, ‘утоления жажды’ по принципу “чуда”, явленного лишь двоим — влюбленным. Второй предикатив строфы 3 — “На те глаза дышав” — вводит в семантический фон фразеологизм ‘дышать на ла-



дан' — находиться при смерти <...>, как за счет предикации “дышать (на)”, так и созвучия “ДЫШав” с “ЛАНДЫШи”. Причем фоновая семантика ‘смерти’ сопрягается здесь с такой же неясной семантикой ‘исцеления’, реализуемой этимолом “инкорпорированного” в “ЛАНдыши” ‘ЛАДАНа’ — греч. алдаино — ‘исцеляю’. Имплицированная в стихотворении парадигма ‘болезнь’ (‘смерть’) ‘исцеление’ обуславливает в пастернаковской эстетике и поэтике, как показано в трудах Ежи Фарино, ее программную категорию “второе рождение”, связанную равным образом с прозрением, творчеством и любовью. В следующем предикате строфы 3 — (“из ночи в ночь) валандавшись” под влиянием фонетики и семантики “ландышей” (вместе с имплицитным ‘ладаном’, а также актуализируемым группой “вал” этимолом ‘валерианы’ как синонима ‘ладана’ в народной речи, — valeo ‘быть сильным, здоровым’) происходит семантический сдвиг нормативного значения глагола “валандаться” — ‘заниматься каким-л. канительным делом, требующим внимания, времени’, ‘проводить время с кем-л.’, ‘тратить время попусту’, ‘волочиться’. В соседстве “ландышевой” семантики также предикат “гормя горит (душа)” в той же строфе трансформирует лат. ignis convaluit (от convalesco) — ‘огонь разгорелся’, что позволяет резюмировать состояние “я” латинским определением februs erotica — ‘любовная лихорадка’. Это дополнительно подкрепляется народным названием ‘валерианы’ как ‘лихорадочной травы’, сквозящим, как указывалось выше, в ассоциативной семантике “валандавшись”. Трансформированность всей идущей подспудно семантики ‘сердечной горячки’ в эксплицитное “горение” (души) сопровождается и трансформацией грамматического времени: парадигма деепричастий прошедшего времени результирует настоящим временем глагола: “впивавши → дышав → валандавшись → горямя горит”» (Маймескулова А. Указ. соч. С. 177–178).

4. «То, что мальва описана как незнакомый объект, дает основание предположить, что герой повторно приезжал сюда по прошествии времени (год спустя), и эта новая деталь была добавлена к картине, ранее запечатлевшейся в его памяти. Тема возможного повторного приезда в места, вызывающие ностальгию, звучит более ясно в восьмой строфе: “Сошел и стал окидывать / Тех новых луж масла...” <...>. То, что лужи новые (так же, как и мальва была незнакомой), утверждает нас в мысли о сопоставлении старых воспоминаний с новыми впечатлениями (как в стихотворении “Из суевья”). Последние две строки строфы описывают место действия как “Разбег тех рощ ракитовых, / Куда я письма слал”, что подразумевает привычку поэта писать сюда письма к своей возлюбленной (именно в то место, которое он сейчас описал). Это, в свою очередь, напоминает предыдущее стихотворение “Балашов”, где изображенная обстановка неизменно ассоциировалась с женщиной, к которой поэт имел привычку приезжать» (О’Коннор К. Указ. соч. С. 57). Оба приведенных примера не одинаково убедительны. «Незнакомая мальва», как мы увидим ниже, может быть объяснена иначе, например, как аллюзия на Анненского, у которого о мальве говорится: «Ты помнишь?..» «Новых луж масла», действительно, «более ясный» случай.

5. Meyer Angelika. «Sestra moja — Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation // Slavistische Beiträge. Bd. 207. München. 1987. S. 47. Впрочем, на Украину указывает и О’Коннор: «То, что колодцы “...гудели кобзами”, позволяет предположить, что цель путешествия может быть Украиной». — Указ. соч. С. 58.

6. По А. Маймескуловой строфа о «разбеге тех рощ ракитовых...» «подготавливает второе рождение поездки “я” ‘тем годом’, причем с самого, что ни на есть, ее начала: “Мой поезд только тронулся”. Таким образом, можно здесь говорить о циклизации (ритуализации) воспоминания и переводе его в другую семиотику» (Маймескулова А. Указ. соч. С. 182). На самом же деле воспоминание переводится в другой ранг не благодаря его «циклизации», а благодаря наложению на него *настоящего времени*, начиная с восьмой строфы: «Сошел и стал окидывать». Это, впрочем, не обесценивает тонких наблюдений исследовательницы над мифопоэтическим уровнем и семантикой текста, к которым мы отсылаем читателя.

7. У Пастернака, как и у его предшественников, «душа» преодолевает имманентные границы жизни: «А знаешь ли, что тут она?» / — «Возможно ль, столько лет?» / — «Гляди — фатой окутана — / Узнал ты узкий след? // Так страстно не разгадана, / В чадре живой, как дым, / Она на волнах ладана / Над куколом твоим» // — «Она... да только с рожками, / С трясуцей бородой — / За чахлыми горошками, / За мертвой резедой...» (И. Анненский. Квадратные окошки). Еще отчетливее это в источнике Анненского — «Сентиментальной беседе» Верлена, которую поэт к тому же переводил: «Забвенный мрак аллей обледенелых / Сейчас прорезали две тени белых. // Из мертвых губ, подъяв недвижный взор, / Они вели беззвучный разговор; // И в тишине аллей обледенелых / Взывали к прошлому две тени белых: // «Ты помнишь, тень, наш молодой экстаз?» / — «Вам кажется, что он согрел бы нас?» // — «Не

правда ли, что ты и там все та же, / Что снится, тень моя, тебе?» – «Миражи». // – «Нет, первого нам не дано забыть / Лобзанья жар... Не правда ль?» – «Может быть». // – «Тот синий блеск небес, ту веру в силы?» / – «Их черные оплаканы могилы». // Вся в инее косматилась трава, / И только ночь их слышала слова». При всей непохожести на эти гротески, пастернаковская душа тоже – «поверх барьеров»: «С тех рук впивавши ландыши, / На те глаза дышав, / Из ночи в ночь валандавшись, / Гормя горит душа».

8. См. анализ этих образов у Маймескуловой А. Указ соч. С. 178–179.

9. Высказывание Пастернака, сохраненное З. Масленниковой. См.: *Масленникова З. Б. Пастернак. Встречи.* М., 2001. С. 206.

10. См. анализ 9–10 строф: *Маймескулова А.* Указ соч. С. 182–183.

11. Интересная параллель картине поездки из Москвы дается в другом стихотворении при описании обратного пути – в Москву («Возвращение»). Здесь тоже возникает «поэтическая относительность», о чем мы скажем в свое время.

## РАЗВЛЕЧЕНЬЯ ЛЮБИМОЙ

В автографе 1919 года этот цикл отсутствовал: внутри большого раздела «Книга степи» большинство стихотворений, позже составивших «Развлечения любимой», входили в цикл «В городе» («Весенний дождь», «Свистки милиционеров», «Звезды летом», «Уроки английского»), а два других – «Душистую веткою машучи» и «Сложла весла» – в первый раздел книги (будущее «Не время ль птицам петь»).

Первоначальное название не должно нас обмануть своей кажущейся нейтральностью: «Незнакомка» А. Блока (эпиграф из которой открывал одно из стихотворений этой подборки – «Звезды летом») тоже входила в цикл «Город». Подразумеваемая (и очень архаическая) связь «города» с «женщиной» и позволила поэту сделать следующий шаг в самоопределении цикла: задать ему (в автографе 1920 года) заглавие, говорящее о том, что *стихи и сами события*, в них вошедшие, принадлежат *любимой* и являются как бы свободным и игровым порождением, прихотью ее, ибо она и есть «жизнь» (природа и история). В русской поэзии образец такого (софийного) понимания жизни мы встречаем у А. Блока, писавшего, обращаясь к героине: «Как поют твои соловьи!» («Черный ворон в сумраке снежном») И у Пастернака *ее развлечения* оказываются *гроза* («Душистую веткою машучи»), *любовное самозабвение* («Сложла весла»), *революция* («Весенний дождь» и «Свистки милиционеров»), *размышления о звездах и ночная жизнь города* («Звезды летом» с их первоначальным эпиграфом из «Незнакомки» А. Блока), *чтение Шекспира* («Уроки английского»). Вновь, верный своему видению мира, Пастернак размещает в одной плоскости события совершенно разных рядов жизни, объединяя их, однако, поэтической модальностью и *все более проявляемым софийным началом*, которое вынесено в заглавие

В автографе 1920 года наш цикл не только получил новое заглавие, но и значительно расширил свой состав: став второй главой «Книги степи», он включил в себя раздел «Занятия философией» и «Заместительница». Тот же вид он имел еще в издании 1923 года:

## II. РАЗВЛЕЧЕНЬЯ ЛЮБИМОЙ

17. \* (Душистую веткою машучи)

18. Сложла весла

19. Весенний дождь
20. Свистки милиционеров
21. Звезды летом
22. Уроки английского

#### ЗАНЯТЬЯ ФИЛОСОФИЕЙ

23. Определение поэзии
24. Определение души
25. Болезни земли
26. Определение творчества
27. Наша гроза

#### ЗАМЕСТИТЕЛЬНИЦА.

То что «Развлеченья любимой» долгое время мыслились поэтом как глава, вбирающая в себя «Занятыя философией», говорит о ее значимости. Очевидно, не права К. О'Коннор, видящая в (более позднем) соположении циклов «обычную форму мужской снисходительности» и противопоставление «серьезных» мужских занятий героя более «легкомысленным» женским» (385, с. 77). На самом деле якобы легкомысленные развлечения героини у Пастернака имеют более широкий смысл, чем философствование героя, и по существу задают ему, как мы увидим, софийный тон.

Лишь в 1927 году «Развлеченья любимой» отделились от «Занятий философией» и «Заместительницы» и стали совершенно самостоятельны. Это размежевание еще более оттенило женственную интенцию цикла и движение в нем софийного начала от «Душистою веткою машучи» к «Урокам английского».

От предшествующей «Книги степи» наш цикл отличается тем, что в нем утверждается настоящее время, а заметные прежде элементы наррации уступают место почти чистой «речи».

Но «Развлеченья любимой» (особенно в своем первоначальном варианте, включающем «Занятыя философией» и «Заместительницу») не есть простое возвращение в настоящее время начального цикла. Они — продолжение ретардации, которая началась в «Книге степи», с той разницей, что там поэт обратился к предыстории событий, а здесь и в «Занятыях философией» ретардирующую роль начала играть рефлексия. Отныне она, так или иначе, будет сопровождать непосредственное переживание и лишать настоящее время событий его «чистоты», «смещая» его и накладывая на него свое время.

#### 17. «ДУШИСТОЮ ВЕТКОЮ МАШУЧИ»

Душистою веткою машучи,  
Впивая впотьмах это благо,  
Бежала на чашечку с чашечки  
Грозой одуренная влага.

На чашечку с чашечки скатываясь,  
Скользнула по двум, — и в обеих

Огромною каплей агатовою  
    Повисла, сверкает, робеет.  
Пусть ветер, по таволге веющий,  
    Ту капельку мучит и плющит.  
Цела, не дробится, — их две еще  
    Целующихся и пьющих.

Смеются и вырваться сиятся  
    И выпрямиться, как прежде,  
Да капле из рылец не вылиться,  
    И не разлучатся, хоть режьте.

Первое стихотворение цикла «Развлеченья любимой» начинается с дождя. Он все время шел в «Не время ль птицам петь» (кроме «Про эти стихи», где его замещал буря), почти перестал в «Книге степи» (лишь «сеялся» в «Балашове» и собирался в «Образце»). Теперь он разразился грозой и стал первым развлечением любимой

Заглавие цикла предполагает, что все происходящее в нем должно быть так или иначе соотнесено с любимой и приписано ей как автору либо герою. Благодаря этому картины природы (или исторические события), оставаясь конкретными и самодостаточными, получают вторую (символическую) смысловую перспективу как проявления софийного начала.

Наше стихотворение обретает такую перспективу тем органичнее, что подхватывает образы метаморфоз героини: *дождя* («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе / расшиблалась весенним дождем обо всех»; «Дождь») и *ветки // девочки* («Плачущий сад», «Девочка», «Ты в ветре, веткой пробуешь»). Развивается и уже заданный в первом разделе крупный план изображения, создающий впечатление особой значительности выделенных деталей. Как в японском хокку, все мировое пространство сгущается в ветку, по которой (как при замедленной съемке) с чашечки на чашечку цветка перебегают капли дождя. Первоначальное заглавие стихотворения — «Поцелуй» — еще раз подчеркивало, что изображенная картина — одночленный (символический) параллелизм, предполагающий за природным — невысказанный (или невысказываемый) человеческий план.

Не сразу замечаемое своеобразие возникающей картины — в ее обратной если не зрительной, то смысловой перспективе.

Душистую веткою машучи,  
    Впивая впотьмах это благо,  
Бежала на чашечку с чашечки  
    Грозой одуренная влага.

Здесь дважды нарушаются привычки обыденного сознания. Машет не душистая ветка — *ею машет* «грозой одуренная влага» И не ветка впитывает влагу — *влага впивает запах ветки* (см. паронимию: «**впивая впотьмах**»).

Активность влаги и пассивность ветки тут прочерчены достаточно явно, хотя и не абсолютно. Сама влага не только действительна, но и страдательна по отношению к грозе (смелый прозаизм «одуренная» — страдательное причастие, наделяющее влагу признаками дионисийского самозабвенного безумия). А активность ветки — в ее запахе, по существу тоже в исхождении из себя, почему и сопоставлены: *душистая ветка и одуренная влага* (начало и конец первой строфы).

Заданная здесь «поэтическая относительность» разворачивается во всем стихотворении в метаморфозах влаги:

На чашечку с чашечки скатываясь,  
Скользнула по двум, — и в обеих...

Влага — одна («скользнула»), но она в «обеих» цветочных чашечках. Это перетекание одного во многое воплощается в синтаксическом и звуковом повторе: «душистую веткою машучи /.../ бежала на чашечку с чашечки..»; «на чашечку с чашечки скатываюсь».

Влага одна в обеих чашечках, поэтому она

*Огромною каплей* агатовою  
Повисла, сверкает, робеет.

(Творительный превращения придает этой метаморфозе не условно-поэтический смысл.) Заметим, что для влаги нерелевантна не только оппозиция «единое-многое», но и «большое — маленькое»: «огромная» капля второй строфы без всякого перехода оказывается в третьей строфе «той капелькой».

Эта «поэтическая относительность» связана с изменением статуса влаги-капли. До сих пор она была взята преимущественно по отношению к «ветке» как активное начало — к страдательному. Но в конце второй строфы возникает мотив, предсказывающий перемену статуса:

Повисла, сверкает, робеет.

(ср. «Я вишу на пере у творца / Крупной каплей лилового воска» /1922/). В третьей же строфе капля утверждается в страдательной позиции по отношению к ветру:

Пусть ветер, по таволге веющий,  
Ту капельку мучит и плющит.

Здесь вступает в дело «веющая» паронимия ветра («пусть ветер по таволге веющий» — *вет-тв-ве*) и «страдающая» капля («ту капельку мучит и плющит» — *ту/нл/ут/нлу/т*).

И в страдательной позиции капелька «не дробится», остается «целой», что у Пастернака значит — «двумя» целующимися и пьющими каплями, причем этой одной-двум «каплям» не вылиться из «рылец» — многих или, по крайней мере, двух (см. воплощающие такое текучее единство-множество паронимы: *ющ* — (веющий, мучит, плющит, пьющих, целующихся); *цел* («цела, не дробится, — их две еще / целующихся и пьющих»); *пр*: («и выпрямиться как прежде»); *ли/литься/тсь* («да капле из рылец не вылиться», «смеются и вырваться силятся, выпрямиться, не разлучатся»); *рзт/ржт* («и не разлучатся, хоть режьте»).

Звукосмысловая игра, как и в других стихотворениях Пастернака, оказывается важнейшим средством выражения, но в нашем случае нет «генерального» паронимического «корня» — их множество, как капля. Перед нами, скорее, даже не семантизированные «корни», а своеобразные звуковые «жесты», передающие движение влаги.

Тому же служит система рифм. Дактилические рифмы, чередующиеся с женскими, задают незавершенное движение к концу звукоряда, а в двух случаях дактилическая рифма, удлиняясь в гипердактилическую («скатываясь-агатовою»), создает почти физическое ощущение скатывающихся капель.

Звуковые жесты сопровождаются ритмическими. Правильное течение трехстопного амфибрахия трижды выразительно «нарушается» к концу стихотворения. Два раза амфибрахий становится дольником:

(12) Целующихся и пьющих.

(14) И вырваться сияются.

Один раз – и в завершающей строке – амфибрахий теряет ударение на первой стопе:

(16) **И не** разлучатся, хоть режьте.

В этих случаях эффект обратный тому, что дают клаузулы: ритмический жест воплощает напряжение целостности, сдерживающее центробежное движение, которое задано дактилическими и гипердактилическими рифмами.

То, что поэт снял первоначальное заглавие, должно предостеречь нас от прямых аналогий с неназванным вторым членом параллелизма. Изображенная картина во всех ее данных крупным планом деталей, обратной перспективе, поэтической относительности, звуковых и ритмических жестах – самоценна. Если же она получает символический смысл, невыразимый иным путем, чем предлагает стихотворение, то это значит, что Пастернак сумел, как выразился по аналогичному поводу А. Блок, углубиться в свой предмет – развлечения любимой.

## 18. СЛОЖА ВЕСЛА

Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины – о, погоди,  
Это ведь может со всяким случиться!

Этим ведь в песне тешатся все.  
Это ведь значит – пепел сиреневый,  
Роскошь крошеной ромашки в росе,  
Губы и губы на звезды выменивать!

Это ведь значит – обнять небосвод,  
Руки сплести вокруг Геракла громадного,  
Это ведь значит – века напролет  
Ночи на шелканье славок проматывать!

Стихотворение было несколько раз интерпретировано и стало предметом дискуссии на одной из международных конференций. Поэтому многие его существенные особенности уже отмечены. Но, к сожалению, оно рассматривалось вне контекста «Развлечений любимой» и мало учитывались его переключки с «Ты так играла эту

роль!» и «Подражатели» из соседней «Книги степи», хотя многократно отмечалась принадлежность этих трех стихотворений к так называемому «лодочному» циклу и то, что в них общий исходный мотив: катание влюбленных на лодке. Но в первом стихотворении лодка плывет, во втором она пристает к берегу, а в третьем — складывает весла, продолжая оставаться на воде. В первом герои испытывали подъем полета, во втором они вышли на берег; в «Сложа весла» они прекращают внешнее движение, но эта остановка — *высшая точка любовного переживания, интериоризирующего мир* (не случайно здесь появляется тема остановленного мгновенья, фаустовское «О погоди»<sup>1</sup>).

Нильс Аке Нильссон, рассмотревший представленный в «Сложа весла» мотив катания на лодке на фоне романтической и символистской поэзии (хотя и без учета предыстории данной ситуации у самого Пастернака), показал, что трактовка данного мотива у поэта — продолжение традиции и вызов ей (382; 381, с. 274–275). Пастернак, по Нильссону, наследует ситуацию и романтическую трехстрочную композицию, состоящую из описания в первой строфе и комментария к нему во второй и третьей строфах, но обрывает картину в середине строфы и строки, благодаря чему ломается симметрия стиха, возникает впечатление динамизма и энергии, еще более усиливаемое следующими строфами. (381, с. 274).

Обрыв картины в середине строки выделяет, как мы уже отмечали, фаустовскую тему полноты мгновения, которое ритмически «остановлено», точнее продлено словом «— о погоди», благодаря замене ожидаемой дактилической стопы — стопой трибрахия:

В локти, в ук /лючины / — о пого/ди, ( / И И / И И И И И /).

(Как обнаружится в финале, такое мгновение эквивалентно «векам»: «Это ведь значит — века напролет / Ночи на шелканье славок проматывать!») Осуществленный таким образом переход к рефлексии над остановленным мгновением сопровождается еще более резкими ритмическими акцентами — появлением двух стяженных стихов в начале третьей строфы:

Этим ведь в песне (И) тешатся все.  
Это ведь значит — (И) пепел сиреневый,

а также заменой женской рифмы первой строфы — дактилической во второй и третьей строфах. Появившиеся именно здесь анафорические конструкции с «это» насквозь прошивают стихотворение, которое по существу *все является рядом «определений»* того, что «значит» данная крупным планом исходная картина. Слово «определение», использованное А.К. Жолковским с отсылкой к позднему «Определению поэзии» и «Определению творчества» (102, с. 232)<sup>2</sup>, кажется более предпочтительным, чем «комментарий», ибо каждое «это» не столько объясняет первую картину, сколько подбирает к ней другие, семантически эквивалентные ей параллели, которые сами требуют комментария и интерпретации.

На своеобразии «определений» мы остановимся позже, сейчас же заметим, что в художественной ситуации стихотворения, помимо названных, есть и другие важные аспекты. В полемике, развернувшейся после доклада Нильссона, А.Д. Синявским было высказано предположение о соотнесенности «Сложа весла» не только с классической лирикой, но и с фольклором (с песней «Мы на лодочке катались») (355, с. 307). Е.Г. Эткинд подчеркнул другой источник ситуации ночного катания на лод-

ке: «Самое существенное, что это “лодка колотится в сонной груди”: здесь все важно — и что колотится лодка, и что в сонной груди, потому что это говорит о сне, а не о реальности, о том, что это вспоминается во сне». На этом основании Эткинд утверждает, что «Сложа весла» связано с тютчевским «Как океан объемлет шар земной»: «Ситуация в стихотворении “Сложа весла” мне кажется ближе к тютчевскому внутреннему миру подсознания, нежели к миру “Мы на лодочке катались”» (355, с. 310).

Два намеченных исследователями предела события — его протекание во внешнем мире природы и во внутреннем мире подсознания и рефлексии — станут понятнее, если мы увидим ситуацию стихотворения в ее имманентном развитии в самой книге. Мы уже отмечали, что поэт изобразил здесь *остановку внешнего движения* и одновременно *высшую точку любовного переживания, интериоризирующего мир*. Последнее и позволяет вспомнить о подсознании и тютчевских «снах», но едва ли не больше — о «творческих снах» Пушкина. Очевидно, что эпитет «сонный» здесь говорит не о сне как таковом, а о состоянии души, предшествующем вдохновению и описанном в «Осени»: «Я сладко усыплен своим воображеньем, / И пробуждается поэзия во мне...» Но если у Пушкина «прошла любовь, явилась Муза» («Евгений Онегин»), то у Пастернака «муза» еще более синкретична с любовью, почти совсем не отделена от нее во времени, что проявляется в глубинной интенции.

В «Ты так играла эту роль!» герои были схвачены в момент жизни-игры и увидены изнутри события. В «Подражателях» они играли для других и были изображены иронически дистанцированно и пародийно. Мы в свое время поставили вопрос: является ли такая отстраняющая точка зрения последней и истинной? Ответ на него дает наше стихотворение, которое предлагает на ситуацию третью точку зрения — не только внутреннюю и не только внешнюю, а «сочетание точки зрения извне и изнутри» (17, с. 73), которое М.М. Бахтин назвал «внежизненно активным». Субъект речи и занимает в нашем стихотворении позицию героя, становящегося автором: он одновременно находится внутри ситуации и видит ее со стороны, переживает экстатическое любовное чувство и создает произведение (цепочка «определений», выполняющих роль *метаобразов* по отношению к исходной ситуации), одновременно над ним же критически рефлексирова («Этим ведь в песне тешатся все» — курсив наш. — С.Б.).

Это делает «Сложа весла» стихотворением о творчестве в такой же степени, как и о любви. «Сонная грудь» и пушкинские ассоциации дают толчок такому пониманию, а следующая затем серия «определений» — метаобразов с анафорическим «это» — вводит образную структуру, которая позже кульминирует в «Сестре моей — жизни» в «определениях» поэзии и творчества. В ряду таких определений то, что произошло с героями, осознается в одинаковой степени как любовь —

Это ведь может со всяким случиться! —

как предмет творчества —

Этим ведь в песне тешатся все

и как продиктованное любовью и творчеством внежизненно активное «поступание» в смысле М.М. Бахтина:

Это ведь значит ...



(и далее: «<...> губы и губы на звезды *выменивать* <...>, *обнять* небосвод <...>, ночи на шелканье славок *проматывать*», причем «славки» возвращают нас одновременно и к теме любви, и к теме искусства).

Подобное рядоположение заставляет понимать любовь, творчество и поступок как связанные отношениями «соответствия», что определяет образную структуру стихотворения и лучше видно на фоне, который мы неоднократно привлекали. В «Ты так играла эту роль!», в момент самозабвенного полета, мир был смещен горизонтально, а герои были накоротке с ним. Потеря этого состояния в «Подражателях» вернула героев в мир пространственной вертикали и иерархии. Теперь же иерархия вновь отменена — и гораздо радикальней, чем при внешнем движении: герои не просто накоротке с миром, они синкретически *смешаны* с ним на образном и даже звуко-смысловом уровне:

**Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины**

Эту особенность образного строя отмечают (хотя недостаточно терминологично) все писавшие о стихотворении. Нильссон говорит о воссоздаваемом поэтом ощущении соседства всего со всем в мире, в котором нет границ между людьми и природой, живым и неодушевленным, между словами; этот мир не замкнут и не изолирован: «все — и люди, и деревья, и цветы, и звезды — как бы сосуществуют на одном уровне» (381, с. 275). Жолковский уже в самом заглавии «Сложь весла» (сложь руки) видит предвестие перепутывания локтей и уключин и говорит об уподоблении лодки сердцу — приписывании ей глагола «колотиться». (102, с. 231). Синявский пишет о том, что у Пастернака «внешнее переносится внутрь и вместо сердца колотится в груди лодка, и, что особенно интересно, в результате перед нами из этого текста вырастает некая конструкция внутреннего и внешнего мира. Все эти “ключицы-уключины”, “локти” и “весла” образуют конструкцию, и само стихотворение строится наподобие конструкции, которая затем накладывается на внешний мир как некий конструктивный образ, охватывающий вселенную, мирозданье» (355, с. 307). Точнее других, пожалуй, сказал Г. Катков: «это смешение “ключицы, локти, уключины” не только метафоры, это какое-то отождествление женщины с лодкой, для Пастернака довольно характерное» (355, с. 308).

Действительно, отмеченные образы — больше чем метафоры, ибо они держатся на буквальном (уже на уровне звука) неразличении человека и внешнего мира. Лодка и грудь, ключицы, локти и уключины *смешаны, поставлены в один перечислительный звуково-смысловой ряд*, а потому по предзаданной модели кумуляции предстают как *синкретические и семантически тождественные*. Этот принцип выдерживается во всем стихотворении. Во второй строфе символическая эквивалентность открыто становится отрефлексируемой темой: утверждается не просто сближение, но окказиональная равнозначность, «мена» («выменивать») членов перечислительного ряда — с одной стороны, «пепла **сиреневого, роскоши крошеной ромашки в росе**», «губ и губ», а с другой — «звезд».

Тут одинаково важна и пространственная несоизмеримость, и ценностная эквивалентность соположенных феноменов (как в иных отношениях — расписания поездов и Святого Писания в «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»). Важен и род бытия вовлеченных в «мену» образов. Каждый из них взят на пределе и как бы в момент

исхождения из себя. «Пепел сиреневый» (ср. в «Нашей грозе»: «Гроза, как жрец, сожгла сирень») — это, конечно, пепельный цвет сирени, метафорически сжигающей в нашем случае самое себя. «Роскошь крошеной ромашки в росе» — типичная пастернаковская «смесь» — состояние феномена на пороге его «второго рождения»<sup>3</sup>. «Губы», как мы уже отмечали, анализируя «Про эти стихи» (и как еще увидим, когда будем говорить о «Нашей грозе», «Попытке душу разлучить» и др.), у Пастернака тоже граница, на которой «я» встречается с «другим», с тем, что больше его самого, в нашем случае со «звездами» — не только природным феноменом, но и произносимым словом. К тому же «губы» стоят между традиционно сближаемыми звездами и цветами (сиренью, см. выражение «звездочки сирени», в нашем случае сожженные, и ромашкой в росе, в которой отражается небо). Наконец, внутренне целостной «смесью» является и весь этот ряд образов, который эквивалентен «смеси» же 1–3 строк и является поэтическим «определением» исходной ситуации стихотворения — остановленного мгновения полноты жизни, любви и творческого «поступания».

Третий перечислительный ряд меньше второго и состоит всего из двух образов (а точнее из вариации одного), но продолжает ту же линию соположения:

Это ведь значит - обнять небосвод,  
Руки сплести вокруг Геракла громадного...

В человеческом ряду движение идет от губ к объятьям и сплетенным рукам, в ряду космическом — от «звезд» к «небосводу» и «Гераклу громадному» (последний, по Нильссону, метафора страсти: человек станет таким сильным, что сможет вызвать даже Геракла на состязание. Но небесно-звездное окружение образа делает более убедительной гипотезу П. Франса, предложившего понимать его как созвездие Геракла) (355, с. 309). Названный ряд короче предыдущего и более однонаправлен; в нем «мена» поворачивается новой гранью — мотивом перерастания человеком себя: любовь делает из мухи слона, как скажет Пастернак в «Охранной грамоте».

Последнее «определение» представляет из себя уже не перечислительный ряд, а один образ:

Это ведь значит века напролет  
Ночи на шелканье славок проматывать!

Мена и перерастание себя здесь трансформируются в расточение вечности, что возвращает нас к началу стихотворения — к мотиву остановленного мгновения, благодаря которому эта вечность была обретена<sup>4</sup>. Предмет, на который она теперь расточается, — пение славок — потому и один, что он сгусток всего, о чем говорилось прежде и что было соположено в образных рядах природы, любви и искусства, а само расточение — высший акт поступания в ряду «тешиться», «выменивать», «обнять», «руки сплести», «проматывать». Иначе говоря, финал свидетельствует, что картина-состояние, с которой начиналось стихотворение, —

Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины... —

*это смешение влюбленных с миром, обретение полноты бытия и вечности, и одновременно их внежизненно активное расточение, отдача.*

В свете конечных строк начало стихотворения приоткрывает до сих пор прятавшийся в тени смысл: оно говорит не просто о «смешении» влюбленных с миром, но о таком синкретизме, при котором жизненно-практическая активность уступает место внежизненной активности (М.М. Бахтин), своеобразному «недеянию» и самоотдаче (тому же расточению себя). Обретшие эту позицию герои становятся не объектами, проигрывающими предписанную им природой роль (какими они все-таки оставались в двух предыдущих стихотворениях о катании на лодке), а *субъектами, на которых направлена любовь самой природы* («Ивы нависли, целуют в ключицы, / В локти, в ключицы»), т. е. становятся не только любящими-для-себя, но и любящими-для-другого. Они сумели, говоря словами позднего стихотворения Пастернака, «Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов» («Быть знаменитым некрасиво», 1956).

На переключку начала и конца стихотворения обратил внимание А.К. Жолковский, но интерпретировал ее следующим образом: «В первой строфе внешний мир (ивы) фигурально представлен воздействующим на героев, а в последующих строфах герои обнимают весь мир» (102, с. 235). Такое прочтение не случайно, оно связано с общим взглядом на «Сложу весла» как на текст, говорящий прежде всего о «великолепном единстве» всего «малого и великого», «временного и вечного», о «насыщении великолепием всего малого» (102, с. 237). Исходя из этого, исследователь считает главным структурным принципом стихотворения, «вторящим» так понятой теме, — «последовательное разрастание» (102, с. 235), что в плане пространственном, например, проявляется в том, что «его траектория, постепенно расширяясь (как круги на воде) захватывает сердце — лодку — водную гладь — прибрежные ивы — сирень и ромашки в саду/поле — звезды — небосвод — античную мифологию — вечность — абстракции/поэзию (*шелканье славок*, предвещаемое *песней* в 5-м стихе)» (102, с. 234)<sup>5</sup>.

Специфическая неточность такого рода интерпретации состоит в том, что она опирается на факты, о которых нельзя сказать, что они не имеют места, но которые генерализованы с пропуском «ненужного». Так, у Пастернака после «небосвода» идет «Геракл», который никак не может быть трактован по сравнению с предыдущим образом как «расширение» (даже если понимать его как созвездие), поэтому вместо пространственного образа исследователь вдруг выдает «античную мифологию». Из этих же соображений ночи, проматываемые на шелканье славок, квалифицируются как абстракция/поэзия.

Дело в том, что пространственно-смысловое разрастание (своеобразное утверждение, если не самоутверждение малого), будучи структурно важным моментом стихотворения, является принципом композиции, работающим до определенной точки и обслуживающим более высокий содержательный уровень архитектоники, в основе которой как раз лежит обратный принцип — софийного претерпевания и самоотдачи. Этого момента, действительно центрального, Жолковский не учитывает, а если натывается на детали, в которых его нельзя не заметить, то подверстывает его к своей идее. Так, об образе «роскошь крошеной ромашки в росе» говорится, что здесь «излюбленный мотив Пастернака “разрушение, рассорение, рассыпание”, парадоксально выражающий великолепие бытия через бессилие противостоять его напору, а также через щедрую раздачу, растворение в окружающем мире» (102, с. 232). К стихотворению как целому, однако, этот принцип не прилагается. Если же говорить именно о целом, то в нем дело не просто в отдаче и растворении в мире, а в софий-

ной страдательной или внежизненной активности. Софийность выраженного здесь мироотношения и позволяет поэту отнести «Сложа весла» к «развлечениям любимой»<sup>6</sup>.

---

1. Отмечено в: *Жолковский А.К.* Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. N.Y. 1986. С. 233.

2. Исследователь даже относит наше стихотворение к «жанру определений».

3. О роли и функции «смеси» у Пастернака см.: *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. С. 224–225.

4. Жолковский замечает, что выражение «века напролет» идет от «готовой идиомы “ночь напролет” (причем ночь просто вытеснена веками в следующую строку). Последняя, в свою очередь, мотивирована небрежным коллажем целого набора фразеологических и культурных клише: играть (в карты) ночи напролет, проигрывать в карты целые состояния, проматывать деньги/состояния на женщин» (Указ. соч. С. 233).

5. В таком же ключе автор трактует другие уровни текста: «Параллельно нарастает и значимость типов контакта: чисто физические и любовные взаимодействия сменяются социальными (проматыванием). Возрастает и символичность тропов — к метонимическим сдвигам сочетаемости присоединяются сравнения дефиниции. В метрическом плане, начиная со второй строфы, удлиняются четные строки, а в плане рифмовки происходит расширение вокализма: в первой строфе все рифмы на *и*, во второй на *е*, а в третьей на *о* и *а*». Каждое из этих утверждений (кроме последнего) должно быть оспорено. «Проматывание» у Пастернака вовсе не «социальное взаимодействие» в его отличии от «чисто» физического и любовного (ничего «чистого» и несмешанного в стихотворении как раз нет); оно не может быть понято и как «разрастание» последнего. Сказанное о тропях не учитывает нетропического плана образности (образных кумулятивных рядов, о которых мы говорили). Искусственной выглядит и интерпретация метрического плана: смысл дактилического удлинения четных строк со второй строфы — вовсе не «разрастание», а сигнал перехода в метатекстуальный план, сопровождающийся и отмеченным нами появлением стяженных, то есть более коротких строк (о которых интерпретатор умалчивает, ибо они не умещаются в его систему).

6. В ней же разгадка отмечаемого исследователями «устранения субъекта». По Нильссону, в центре стихотворения — «не сам поэт <...>. Все — и люди, и деревья, и цветы, и звезды — как бы сосуществуют на одном уровне» (*Nils Ake Nilsson.* Стихотворение Пастернака «Сложа весла» и литературная традиция. С. 275), а потому тема индивидуальной любви у Пастернака «оттеснена на второй план, любовь здесь лишь одно из проявлений той большой и всецельной страсти, которая наполняет мир и властвует в нем» (Там же. С. 276). Жолковский также подчеркивает, что персонажи стихотворения вытеснены «в подтекст с переносом их предикатов на окружающее», в чем исследователь видит «подрыв романтического эгоцентризма» (Жолковский А.К. Указ. соч. С. 231). Здесь, конечно, не тривиальное устранение субъекта, а софийное видение его межличностного статуса.

## 19. ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ

Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил  
Лак экипажей, деревьев трепет.  
Под луною на выкате гуськом скрипачи  
Пробираются к театру. Граждане, в цепи!

Лужи на камне. Как полное слез  
Горло — глубокие розы, в жгучих  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья — на них, на ресницах, на тучах.

Впервые луна эти цепи и трепет  
Платьев и власть восхищенных уст  
Гипсовую эпопею лепит,  
Лепит никем не лепленный бюст.

В чем это сердце вся кровь его быстро  
Хлынула к славе, схлынув со щек?  
Вот она бьется: руки министра  
Рты и аорты сжали в пучок.

Это не ночь, не дождь и не хором  
Рвущееся: «Керенский, ура!»  
Это слепящий выход на форум  
Из катакомб, безысходных вчера.

Это не розы, не рты, не ропот  
Толп, это здесь, пред театром — прибой  
Заколебавшейся ночи Европы,  
Гордой на наших асфальтах собой.

«Весенний дождь» озаглавлен и начат как описание природы, перекликающееся с первым стихотворением цикла — «Душистую веткою машучи». Ср.:

Смеются и вырваться силятся  
И выпрямиться, как прежде,  
Да капле из рылец не вылиться,  
И не разлучатся, хоть режьте.

И:

Лужи на камне. Как полное слез  
Горло — глубокие розы, в жгучих  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья — на них, на ресницах, на тучах.

В обоих случаях пейзаж имеет самоценное значение, но приобретает и символический смысл, в первом стихотворении с его одночленным параллелизмом — так и не эксплицированный, во втором — более откровенный. Здесь дождь с третьей строфы уходит за кадр, в центре оказывается митинг у театра: стихия революции становится вторым членом параллелизма, эксплицирующим символический смысл пейзажа.

Но «дождь» и революция — два не самодовлеющих, а взаимопроникающих члена параллелизма. Дождь упоминается и во второй половине стихотворения, а в пейзажную зарисовку вторгается гротескный образ, отсылающий нас к театру, перед которым происходит дальнейшее действие:

Под луною на выкате гуськом скрипачи  
Пробираются к театру. Граждане, в цепи!

Однако «социальная» мотивировка образа – результат его постперцепции, сначала он воспринимается как странная картина «ночи» (той «заколебавшейся ночи Европы», о которой пойдет речь в последней строфе), отсылающей к средневековой и барочной символике: смерть, играющая на скрипке и гуськом идущие за ней люди. У Пастернака гуськом (по В. Далю – «одиноким, один за другим, чередой, рядом, следком, ниткой, не рассыпью, не кучкой, по одному») (95, т. 1, ст. 1016) идут сами скрипачи, выступающие как поводыри людей, которым, однако, предписано перестроиться в цепи (то есть идти не друг за другом, а рассыпью, как идут в бой, чреватый смертью). Так с самого начала возникает гротескный, двухакцентный образ революции и смерти, соответствующий такой же двойной модальности «дождя», уже в первой строке связанного со смехом и плачем («*Усмехнулся* черемухе, *всхлинул...*»).

Дело не ограничивается вторжением одного члена параллелизма на территорию другого: поэт создает не просто пейзаж, но и «пейзаж любви» –

Лужи на камне. Как полное слез  
Горло – глубокие розы, в жгучих  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья – на них, на ресницах, на тучах –

и «пейзаж революции»:

Впервые луна эти цепи и трепет  
Платьев и власть восхищенных уст  
Гипсовую эпопею лепит,  
Лепит никем не лепленный бюст.

В «пейзаже любви» – уже отмеченная двухакцентность «слез» и «счастья». То же самое и в «пейзаже революции», с его живым трепетом и «гипсовой эпопеей». Это и понятно, ибо данная картина прямо связана с гротескными скрипачами: образом «луны», словом «цепи» и общей рифмой (трепет-цепи-трепет-лепит), перекидывающей мостик и к «трепету» деревьев, то есть к пейзажной части первой строфы («деревьев трепет» и «трепет / платьев» – еще один микропараллелизм).

При такой структуре образа природа не условно-поэтически, а реально-непосредственно участвует в человеческих делах. Для выражения субстанциональной неотделимости человеческого от природного Пастернак прибегает к архаическим образным конструкциям творительного метаморфозы («*Гипсовую эпопею лепит*») и простому рядоположению, при котором оба члена параллелизма оказываются в одном пространственно-смысловом ряду (а иногда и в позиции внутренней рифмы):

...Мокрый нахлест  
**Счастья** – на них /розах. – *С.Б./*, на *ресницах*, на *тучах*.

Впервые **луна** эти *цепи* и *трепет*  
*Платьев* и *власть* восхищенных *уст*  
*Гипсовую эпопею лепит...*

Образная многоакцентность «Весеннего дождя» получает свое выражение и на ритмическом уровне. Перед нами первая в книге полиметрическая композиция,

включающая в себя почти весь репертуар неклассических и классических размеров: *дольник* (строки 2, 6, 7, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21 – всего 11 стихов), *тактовый стих* (3–4 строки), трехсложники – четырехстопный *дактиль* (5, 8, 11, 13, 20, 22, 23, 24 строки – всего 8 стихов), четырехстопный *анapest* (1-я строка), четырехстопный *амфибрахий* (9-я строка), наконец, двухсложники – пятистопный *хорей* (18-я строка). Притом в стихотворении нет ни одной строфы, в которой бы не встречались разные размеры (до трех). С третьей (тематически переходной) строфы изменяется и порядок чередования рифм: вместо мужских-женских (как было в 1–2 строфе) – женские-мужские, что тоже способствует созданию разнозвучности.

Звуковой уровень тяготеет к тому же. В первой строке ведутся две варьируемых звуковых темы :

Усмехнулся черемухе, всхлипнул, / смочил  
(смх /нул/ – чмх – сх /лнул/ – смч /л/).

Позже, редуцировавшись и объединившись, они станут повторяющимися: усмехнулся, всхлипнул, нахлест, хлынула, схлынув (*схл/хлс/хлс/ хл/схл*). Другая тема проходит в словах: черемухе, деревьев трепет, театру (*ере/тре*), деревьев, трепет, театру, трепет, быстро, министра, рты и аорты, не рты, не ропот, театром (*тр/рм*). Нетрудно увидеть, что первая из них идет от уже отмеченного двухтонного – «усмехнулся – всхлипнул», а вторая – от связанного с ними «деревьев трепет» и «театру», к чему подключаются образы, связанные со вторым появлением той же темы. Обе они, однако, не универсальны, а более или менее локальны, как и третья (всхлипнул, платье, лепит, лепит, лепленный – *пл/лп/*).

На разнозвучности держится и вокализм стихотворения. В рифменных клаузулах задает тон ударное «о» (10 случаев из 24), а на долю всех остальных ударных звуков вместе взятых приходится немногим больше, так что те играют роль «подголосков» (см. по строфам: иеие / оуоу / еуеу / ьююю / оаоа / оооо). Во всем же тексте под ударением аналогичную функцию по отношению к «о» (встречается 31 раз) выполняет «а» (21 раз). См. в ключевых местах, фонетически связывающих темы «дождя» и революции:

Лужи на камне, как полное слѐз  
Горло – глубокие розы, в жгучих,  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья...

В чѐм это сердце всја кровь его быстро  
Хлынула к славе, схлынув со щок?  
Вот она бѐтся: руки министра  
Рты и аорты сжали в пучок.

Это не ночь, не дождь и не хором  
Рвущееся...  
Это слепящий выход на форум  
Из катакомб, безысходных вчера.

Это не розы, не рты, не ропот  
Толп, это здесь, пред театром – прибой

Заколебавшейся ночи Европы,  
Гордой на наших асфальтах собой.

«Плюрализм» как художественный принцип, столь очевидный на нижних уровнях целого, очевидно, вырастает из ведения сразу нескольких тем, перебивающих друг друга. Сначала как будто просто пейзаж:

Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил  
Лак экипажей, деревьев трепет.

Потом гротескное предвестие «пейзажа революции»:

Под луною на выкате гуськом скрипачи  
Пробираются к театру. Граждане, в цепи!

Затем «пейзаж любви»:

Лужи на камне. Как полное слез  
Горло — глубокие розы, в жгучих  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья — на них, на ресницах, на тучах.

Вновь, но уже в развернутом виде — «пейзаж революции»:

Впервые луна эти цепи и трепет  
Платьев и власть восхищенных уст  
Гипсовую эпопею лепит,  
Лепит никем не лепленный бюст.

В их смене исподволь проясняется метатема искусства: в повторяющемся мотиве «театра», музыки («скрипачи»), аллюзиях на танец смерти, во введении мотива луны-теурга, создающего пластическую «эпопею» — «никем не лепленный бюст» (ср. тему эпопеи в «Высокой болезни» /1923/).

Финал стихотворения возвращает нас к уже опробованному поэтом плюралистическому рядоположению, но в форме «определений», построенных как *потенцированное отрицание*:

*Это не ночь, не дождь и не хором  
Рвущееся: «Керенский, ура!»  
Это слепящий выход на форум  
Из катакомб, безысходных вчера.*

*Это не розы, не рты, не ропот  
Толп, это здесь, пред театром — прибор  
Заколебавшейся ночи Европы,  
Гордой на наших асфальтах собой.*

Его суть в том, что при видимом отрицании многого в пользу одного, возникающее «определение» не отбрасывает отрицаемое, а делает его многочленным предметным



рядом, на основе которого предлагается новый символ. Поэтому стихотворение органично вписывается в «Развлеченья любимой»: революция, природа, любовь и искусство в нем поняты как стоящие в одной плоскости ипостаси рождающей жизни. Символично и то, что событие нового рождения протекает «перед театром», на который старшие современники Пастернака (особенно Вяч. Иванов и А. Белый) возлагали такие большие надежды в деле жизнестроения.

## 20. СВИСТКИ МИЛИЦИОНЕРОВ

Дворня бастует. Брезгуя  
Мусором пыльным и тусклым,  
Ночи сигают до брезгу  
Через заборы на мускулах.

Возятся в вязах, падают,  
Не удержавшись, с деревьев,  
Вскакивают: за оградою  
Север злодейств сереет.

И вдруг – из садов, где твой  
Лишь глаз ночевал, из милого  
Душе твоей мрака, плотвой  
Свисток расплескавшийся выловлен.

Милиционером зажат  
В кулак, как он дергает жабрами,  
И горлом, и глазом, назад  
По-рыбьи наискось заданным!

Трепещущего серебра  
Пронзительная горошина,  
Как утро, бодряще мокра,  
Звездой за забор переброшена.

И там, где тускнеет восток  
Чахоткою летнего Тиволи,  
Валяется дохлый свисток,  
В пыли агонической вывалян.

Стихотворение написано в мае 1917 года, первоначально называлось «Уличная» и содержало еще четыре строфы<sup>1</sup>. Выпустив их, Пастернак сделал текст более компактным – разворачивающим и реализующим два главных образа.

Как и предыдущий «Весенний дождь», «Свистки милиционеров» вводят в круг «развлечений любимой» революцию и являются «летописной» зарисовкой к «эпосе», которая там упоминалась. В «Высокой болезни» поэт утверждал, что «эпос» возникает спонтанно и незаметно, в череде событий, непонятных самим участникам: «Мелькает движущийся ребус, / Идет осада, идут дни, / Проходят месяцы и ле-

*та* (курсив наш. — С.Б.). <...> Проходят месяцы и годы. / Проходят годы, — все — в тени. / Рождается Троянский эпос. / Не верят, верят, жгут огни, / Нетерпеливо ждут развода, / Слабеют, слепнут, — идут дни, / И в крепости крошатся своды». Поэтому для эпопеи ценность представляют именно обыденные детали — небубренные улицы, погода, валяющийся в пыли милицейский свисток. Верный своему методу, Пастернак создает синкретический «пейзаж эпохи» — им и является наше полиметрическое (как и «Весенний дождь») стихотворение (интересно, что ранняя попытка эпоса — «Высокая болезнь» — тоже полиметрична).

Первые две строфы стихотворения — исходная картина. Ее пассивным действующим лицом является бастующая «дворня», а активным — «ночи»:

Дворня бастует. Брезгуя  
Мусором пыльным и тусклым,  
Ночи сигают до брезгу  
Через заборы на мускулах.

Возятся в вязах, падают,  
Не удержавшись, с деревьев,  
Вскакивают: за оградой  
Север злодейств сереет.

М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая считают «ночи» метонимией: «Это не забастовщики, разбегающиеся от разгона (как думает К. О’Коннор. — С.Б.), а мирные жильцы и/или, наоборот, опасные хулиганы-налетчики; вульгаризм “сигают” уже здесь указывает скорее на последних» (76, с. 153). Отвергая конкретное прочтение, предлагаемое предшественницей, наши авторы, тем не менее, принимают использованный ею принцип тропеического и условно-поэтического понимания нарисованной картины, которая становится едва ли не аллегорической (в конце комментария прямо постулируется наличие у сюжета стихотворения «иносказательного смысла»<sup>2</sup>. Нам же неадекватным тексту Пастернака кажется сам этот принцип.

В эпической зарисовке, создается, как мы заметили, именно синкретический «пейзаж эпохи», в котором «ночи» — отнюдь не иносказание (не метафора и не метонимия), а реальная деталь пейзажа, которая должна быть понята буквально и притом не как объект, а как активный субъект — действующее лицо. Но поскольку перед нами не просто пейзаж, но пейзаж эпохи, в котором природа не отделена от истории, то описание строится на приеме «локальной семантики», связанной с забастовкой и беспорядками в парке. Оставаясь самими собой (чего не бывает при метафоре и метонимии), «ночи» становятся и людьми, а природа — историей. Отсюда их действия (нарушение порядка и настороженность), звуко-смысловая нерасчленимость человеческого и природного («возятся в вязах», «не удержавшись, с деревьев») и стилевой колорит (просторечия-диалектизмы: «сигают» и «до брезгу» /до рассвета/). На том же принципе локальной семантики (распространенном и на звучание), но на иной («книжной», «поэтической») стилевой окраске держится второй образ, на этот раз двучленная генитивная метафора (или сравнение-метафора) — «Север злодейств сереет». От обычной одночленной метафоры она отличается большей аналитичностью — присутствием и субъекта («север»), и объекта («злодейств») соположения, а от полного сравнения — наоборот, синтетичностью: отсутствие сравнительной частицы позволяет субъекту и объекту входить друг в друга и отождествляться глубже,

чем при чистой компарации. Метрически строфы – сочетание трехстопного дактиля (часто облегченного трибрахиями) с возникшим на его основе трехиктным дольником с чередованием дактилической и женской клаузул (в первой строфе чередование опоясывающее, во второй – перекрестное).

Вторая часть стихотворения (3–6 строфы) – начало рассвета и появление его «соответствия» – звука свистка. Изменение ритма разыгрывает изменившуюся светозвуковую атмосферу. Меняется трехсложная основа (вместо дактиля ею становится амфибрахий), но сохраняется дольник. Сохраняется и дактилическая клаузула, но женская заменяется на мужскую (притом в отличие от 1–2 строф устанавливается регулярное чередование окончаний).

Если «ночь» сближалась с человеком, и притом с нарушителем спокойствия, то рассвет – со «свистками милиционеров». Рассвет, как и свисток, появляется «из ночи» после того, как «север злодейств» начал сереть. По видимости, здесь метонимия, кажется, что перенос смысла совершается потому, что действия совпадают во времени (милиционер издает звуки тогда, когда начинается рассвет). На самом же деле метонимия здесь – внешняя форма более архаической структуры «партиципации», ибо в ее основе лежит не современная понятийная логика, а древний синкретизм света и звука. Впрочем, этот синкретизм более или менее прямо обнаруживает себя лишь в самом конце образного ряда:

Трепещущего серебра  
Пронзительная горошина,  
Как утро, бодряще мокра,  
Звездой за забор переброшена.

Звук свистка здесь (помимо того, что он уподоблен влаге) трижды характеризует-ся через *цвет* (серебро) и *свет* (утро, звезда). И если с «утром» звук только аналитически сравнивается, то со «звездой» он благодаря творительному превращения оказывается в более архаических отношениях реальной метаморфозы<sup>3</sup>.

Но уже первое появление образа – «свисток расплескавшийся выловлен» – начало его синкретичность. «Расплескаться» – говорят о воде и звуке (отсюда приведенное «бодряще мокра»), а «выловлен» – из воды, связанной отношениями партиципации с рыбой, что и оформляется излюбленным творительным превращения: «...плотвой / свисток <...> выловлен». Реализация и развитие не метафоры, а именно метаморфозы (свистка в рыбу) – следующая картина:

Милиционером зажат  
В кулак, как он дергает жабрами,  
И горлом, и глазом, назад  
По-рыбы наискось заданным!

Завершение же ее – «тускнеет восток» – еще один творительный превращения – «чахоткою летнего Тиволи» (антипод оздоравливающего «Садового Сен-Готарда» из «Дождя»). Наконец, – «валяется дохлый свисток, / в пыли агонической вывалян» (в начале «тусклым» и «пыльным» был «мусор»). Финал выделен и ритмически: только он написан чистым амфибрахией, даже без облегченных стоп.

Так, на имманентном и локальном языке образа, развивающегося сразу в нескольких планах, создается «пейзаж эпохи», картина двойного перехода – от ночи к

утру, а от него к тусклому дню. Она не имеет иносказательного прочтения и является самоценной зарисовкой, но несет в себе символические обертоны (напомним, что символ — не иносказание).

В софийные «развлеченья любимой» стихотворение вписывается двояко. Обращенностью к «ты» как свидетелю и едва ли не участнику события («из садов, где твой / лишь глаз ночевал, из милого/ душе твоей мрака»), при том что сам субъект речи местоименно не выражен и оттеснен на второй план. И особой модальностью «свистков» — их страдательностью: не случайно «трепещущего серебра / пронзительная горошина», одновременно и «звезда», и пойманная рыба, дергающая жабрами и задраным наискось глазом. На символическом уровне не исключена имеющая прецеденты ассоциация рыбы и глаза с Христом. Что же касается «глаза», то он в той же форме синекдохи употребляется в стихотворении и тогда, когда речь идет о героине («где твой лишь глаз...»), и когда в другом стихотворении говорится о *страдании* лирического «я»:

Увы, любовь! Да, это надо высказать!  
Чем заменить тебя? Жирами? Бромом?  
Как конский *глаз*, с подушек, жаркий, *искоса*  
Гляжу, страшась бессонницы огромной.  
(Мне в сумерки ты все — пансионеркою,  
1918—1919; курсив наш. — С.Б.)

---

1. Они располагались между второй и третьей строфами канонического варианта: «С паперти в дворик реденький. / Тишь. А самум печати / С шорохом прет в передники / Зябких берез зачатья. // Улица дремлет призраком. / Господи! Рвани-то, рвани! / Ветер подымет изредка, / Не разберет названья. // Пустошь и тишь. У булочных / Не становились в черед. / Час, когда скучно жульничать / И отпираться: — верят. // Будешь без споров выпущен. / В каждом босяк. Боятся. / Час, когда общий тип еще / Помесь зари с паяцем». См. комментирующий пересказ их: *Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Четыре стихотворения из «Сестры моей — жизни»: сверка понимания // *Stanford Slavic Studies Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life.* Stanford, 1999. С. 153—154.

2. «Иносказательный смысл сюжета о свистке, который врос в природу, спел свою песню и брошен за ненадобностью, предоставляется для додумывания читателем» (Там же. С. 155). Здесь отечественные авторы движутся в русле К. О'Коннор, которая считала стихотворение «одним из наиболее метафоричных и провокационных» в книге и интерпретировала так: «Заглавие “Свистки милиционеров” — множественное число, метафора социальной и политической борьбы в период власти Керенского. Это, однако, индивидуальная, человеческая, мучительная ситуация: одинокий милицкий свисток выражает драму стихотворения и чувство личной горечи и уязвимости, вызванное произошедшими событиями» (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister — Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 68*).

3. М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая, не выделяя мифологической модальности превращения, замечают лишь, что творительный падеж «привносит двусмысленность», а во всей строфе, верные методу иносказательного прочтения, видят — «центральный образ рыбы на суше, бьющейся и кричащей, — парадоксальное изображение (поэтического) экстаза» (Там же. С. 155).

## 21. ЗВЕЗДЫ ЛЕТОМ

Рассказали страшное,  
Дали точный адрес.  
Отпирают, спрашивают,  
Двигутся, как в театре.

Тишина, ты – лучшее  
Из всего, что слышал.  
Некоторых мучает,  
Что летают мыши.

Июльской ночью слободы –  
Чудно белокуры.  
Небо в бездне поводов,  
Чтоб набедокурить.

Блещут, дышат радостью,  
Обдают сияньем,  
На таком-то градусе  
И меридиане.

Ветер розу пробует  
Приподнять по просьбе  
Губ, волос и обуви,  
Подолов и прозвищ.

Газовые, жаркие,  
Осыпают в гравий  
Все, что им нашаркали,  
Все, что наиграли.

Первоначально стихотворение называлось «Июль», в нем отсутствовала первая строфа, но был эпиграф из «Незнакомки» А. Блока – «Чуть золотится крендель булочной, / И раздаётся детский плач». В автографе 1919 года эпиграфом стала первая строка «Незнакомки»: «По вечерам над ресторанами» (11, с. 463)<sup>1</sup>. Переименование, введение первой строфы и отказ от эпиграфа во многом изменили облик «Звезд летом» и еще более усилили свойственную уже первоначальному тексту эллипсичность.

Она выражается в пропуске местоимений, благодаря чему личные формы глагола «могут не иметь выраженного субъекта» (108, с. 167). В канонической редакции эллипсис личного местоимения – примета первой, четвертой и последней шестой строфы, т. е. начала, середины и конца текста; в раннем же варианте эта конструкция первый раз появлялась только в середине стихотворения. Но именно эллипсис в отсутствовавшей прежде первой строфе самый загадочный. Кто здесь опущенный субъект?

Говоря об интересующей нас особенности пастернаковского стиля, Вяч. Вс. Иванов писал, что у поэта в таких случаях «к личным глагольным формам 3-го лица <...> присоединяется всегда тот субъект, который обозначен в заглавии. При этом совершенно не важно, какие (в этом стихотворении многочисленные) предметы (которые

формально могли бы претендовать на роль субъекта при личных глагольных формах «без хозяина») названы непосредственно перед данными строфами» (108, с. 172). Оправдывается ли это утверждение в нашем случае?

Рассказали страшное,  
Дали точный адрес.  
Отпирают, спрашивают,  
Двигутся, как в театре.

Можно ли думать, что здесь неназванный субъект — те самые «звезды», которые стоят в заглавии?

К. О'Коннор отвечает на этот вопрос утвердительно: «Звезды — эллиптический образ разных глаголов в третьем лице — появляются как внушающие благоговение, знающие <...> и любопытные. Они отделены от человеческого мира, но они тоже являются хранителями знания о его судьбе. Их “движение, как в театре” подкрепляет мысль, что человек — зритель астрального представления, разворачивающегося в вышине» (385, с. 68). Если это и так, то достаточно очевидно, что звезды здесь поданы фамильярно, как вызывающий легкую иронию предмет быта. Учтем и то, что строфа появилась позже других и должна была подготовить и обосновать неожиданное и оксюморонное начало, говорящее о сверхчувствительности субъекта речи к звукам и его любви к тишине (очевидно, он и сам принадлежит, хотя бы отчасти, к тем, кому даже беззвучный полет ночных мышей ранит слух).

В третьей строфе, рисуя картину ночи, поэт ввел перифразу: «Небо в *бездне* поводов, чтоб набедокурить». Речь, конечно, вновь идет о *звездах*: они и есть фамильярно-разговорная «бездна поводов» для ночи, чтобы набедокурить, т. е. неожиданно и «непутево» повести себя. Одновременно здесь аллюзия на хрестоматийные строки Ломоносова — «открылась *бездна*, *звезд* полна; / *звездам* числа нет, *бездне* дна»). Введя таким образом звезды в качестве подразумеваемого действующего лица перифразы, поэт освободил себя от необходимости прямо называть их в следующей строфе:

Блещут, дышат радостью,  
Обдают сияньем,  
На таком-то градусе  
И меридиане.

Так проясняется замысел поэта: архитектура стихотворения задается как *отношение людей и звезд*, что объясняет и отмеченную субъектную неопределенность, и первоначальные эпиграфы из «Незнакомки» Блока, стихотворения, посвященного женщине-звезде.

В канонической редакции такая модальность нашла выражение в композиционно-смысловом параллелизме первой (где звезды фамильярно очеловечены и поданы иронично) и четвертой строфы (где они более отодвинуты от человека, хотя и ориентированы на него в какой-то мере):

Рассказали страшное,  
Дали точный адрес.  
Отпирают, спрашивают,  
Двигутся, как в театре.

Блещут, дышат радостью,  
Обдают сияньем,  
На таком-то градусе  
И меридиане.

Значимость такой архитектоники возрастает благодаря тому, что поэт воплотил этот параллелизм и на звуко-смысловом уровне: позже написанная первая строфа имеет не только рифму, созвучную с четвертой строфой (адрес-театре-радостью-градусе), но и то же сплошное ударное «а» в клаузулах (аааа // ајаја).

На соположение «людей» и «звезд» работал и опущенный впоследствии эпитаф из «Незнакомки» Блока, *героиня* которого (еще более очевидно это в пьесе под тем же названием и в ряде стихотворений) — *звезда*. И эта тайная переключка, несмотря на отказ от эпитафа, слышится в самой эвфонии «Звезд летом», особенно в их дактилических (как и в «Незнакомке») рифмах и протяженных ударных **а/ра**. Ср.: «По вечерам над ресторанами / Горячий воздух <...> / И правит окриками пьяными» («Незнакомка») и «**Р**ассказали **с**т**р**ашное, / **Д**али точный **а**дрес, / **О**тпирают, **сп**рашивают, / **Д**вижутся как в **т**еатре»; **р**адостью, **г**радусе и меридиане; **г**азовые, **ж**аркие, / осыпают в **г**равий / все, что им **н**ашаркали, / все, что **н**аиграли». См. и близость ударных звуков на примере первой строфы «Незнакомки» (**аајаоиуаојаеуу**) и первой и четвертой строф «Звезд летом» (**аааоаааи; еыјајуаоаа**).

Звуковой, т. е. самый трудноуловимый и неопределенный уровень переключек, то, что поэт, выбирая эпитаф, менял конкретные строки (а потом совсем от них отказался) — все это говорит о том, что Пастернаку была важна вся «Незнакомка», а точнее то в ней, что больше нее самой. Кроме софийной темы женщины-звезды, это и «фантастический реализм» стихотворения Блока. Известно, что именно трактовкой женской темы и «сплетением пошлой обыденности с дивным ярким видением» (10, с. 71) «Незнакомка» поразила современников<sup>2</sup>.

И еще один момент, чрезвычайно важный для Пастернака: в «Незнакомке» есть хрестоматийные строки, в которых задается принцип художественной модальности, вторящий структуре и смыслу проанализированного нами эпитафа из Верлена к «Книге степи»:

И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?)

Таковыми же поэтически модальными, реально фантастическими, не имеющими одностороннего определения отношениями связаны в стихотворении Пастернака звезды и люди — отсюда и их субъектная неопределенность и почти неуловимые интертекстуальные связи.

Но структура стихотворения еще сложнее, потому что две финальные строфы вводят наряду со звездами и людьми третьего и тоже эллиптически поданного субъекта. Сохранилось свидетельство самого поэта, что «газовые, жаркие» — розы в цветнике на бульваре из предшествующей строфы (*Ветер розу пробует / Приподнять по просьбе*), а «нашаркали и наиграли» розам люди<sup>3</sup>.

«Розы» неявно задают в стихотворении женскую и любовную тему, до сих пор лишь мерцавшую в ассоциациях с «Незнакомкой» и достаточно надежно скрытых после отказа от эпитафа. Но свойственная «Звездам летом» потаенность смысла и теперь сохраняется: любовная тема в них возникает на самых трудноуловимых и неопределенных — ритмическом и звуковом уровнях.

Известно, что трехстопный хорей, которым написано стихотворение Пастернака, в русской поэзии был изначально размером, которым «писались легкие любовные песенки» (72, с. 241). Позже «любовь» стала лишь одним из многих семантических ореолов трехстопного хорей с чередованием женских и мужских окончаний<sup>4</sup>.

Иначе обстояло дело с этим же размером, использующим дактилическую клаузулу. Такой трехстопный хорей не получил развития в русской поэзии XVIII–XIX веков (нам удалось обнаружить лишь одно стихотворение А. Фета «Сплю я. Тучки дружные»), а в лирике XX века он встречается редко и, как правило, с сочетанием дактилических и мужских, а не дактилических и женских клаузул, как у Пастернака. Тем не менее, в ряде образцов такого хорей, более всего у В. Брюсова и А. Блока, разрабатываются темы и мотивы, важные для нашего стихотворения и, очевидно, подхваченные и обогащенные Пастернаком.

У Брюсова трехстопный хорей с дактилической / мужской клаузулами устойчиво связывается с темами *любовь и звезды* («Сквозь туман таинственный» — «Me eum esse», 1896), *любовь и облака* («Облака цепляются» — «Tertia Vigilia», 1896), *любовь («девочка»)*, *песня, тишина, огни* («Колыбельная песня», — Urbi et Orbi, 1903)<sup>5</sup>; *страсть* («В цыганском таборе» — «Девятая камена», 1915), *страсть и вселенная* («Страсть, святыня вечная» — «Опыты, 1918»)<sup>6</sup>. У Блока интересующий нас размер всегда ведет темы «детского» и «Божьего» — «Зайчик» (1906), «Всюду ясность Божия» (1907), «На пасхе» (1910), стихотворение «Вербочки» (1906) с темой «вербного воскресения» — его Пастернак упоминает в «Людах и положениях», а строку из него — «Мальчики и девочки» — использует в одном из вариантов заглавия будущего «Доктора Живаго».

Собственно звуковой уровень темы в «Звездах летом» чувственно более ошутим, чем ритмический, но трудней осознаваем. «Роза» финала приводит с собой звуковую тему «о» — и в клаузулах (оооо), и вообще в ударных гласных пятой строфы (еоо / яо/ уоо/ оо), а также и рифму («пробует-обуви»), перекликающуюся с рифмой третьей («звездной») строфы («слободы-поводов»). В клаузулах же этой строфы выстраивается то, что А. Окутюрье называет рифмическим столбцом: (**пробует-просьбе-обуви-прозвиш**), — сплошную («сверхрифменную») звуковую вязь.

Но второй рифменный столбец (в завершающей шестой строфе) подключает тему «розы» и к другому звуковому образу — «людей» и «звезд», возрождая сплошные **а/ра**, которые звучали в первой и четвертой строфах. Ср.: **страшное, адрес, отпирают, спрашивают** (первая строфа), **радостью, градусе и меридиане** (четвертая строфа); **газовые, жаркие**, / осыпают в **гравий** / все, что им **нашаркали**, / все, что **наиграли**) (шестая строфа). В некоторых случаях эти звуковые переклички готовы стать рифменным созвучием («жаркие» определенно сближается со сквозной рифмой первой и четвертой строф «адрес-театре-радостью-градусе»). Получается, что тема «розы» эвфонически соединяют в себе звуковые темы двух первых членов параллели.

Так же соединяет она и их смысловые темы, однако, не прямо, а на уровне образной структуры.

Утверждая, что неназванный субъект последней строфы — «розы», Пастернак, конечно, упростил смысл финала. Если даже ему виделись здесь именно «розы», то в стихотворении они так художественно преобразованы и поставлены в такой образно-звуковой и смысловой ряд, что потеряли свою изолирующую однозначность. Субъектная неопределенность (и общие звуковые темы) не просто сопоставляет «розы» с «людьми» и «звездами», но позволяет и прямо думать, что «газовые, жаркие» — это «звезды», либо фонари (см. в более позднем стихотворении: «Фонари, точно бабочки газовые, / Утро тронуло первую дрожью». — «Белая ночь», 1953. Источник этого образа — стихотворение И. Анненского «Бабочка газа». Вообще же слово «газ» было широко употребительно в начале XX века, когда все было «газовым» — от бабочек и



фонарей до платьев. То, что розы газовые, говорит и об их прозрачности). Учтем и то, что семантическую эквивалентность составляющих предполагает и сам по себе кумулятивно-перечислительный ряд, в котором оказались интересующие нас образы. Очевидно, именно рождающаяся в такой атмосфере неопределенность и связанная с ней поэтическая модальность входили, прежде всего, в художественные намерения автора.

Тем не менее, финальный образ отличается от предыдущих тем, что внутри него прямо возникают двусторонние отношения, а сам он становится медиатором между «звездами» и «людьми»:

Ветер розу пробует  
Приподнять по просьбе  
Губ волос и обуви,  
Подолов и прозвищ.

Здесь завершается, начатое уже в предыдущих строфах, стирание границы между природой и человеком. В одном смысловом ряду оказываются природные явления (роза, ветер), части тела (губы, волосы), одежда (обувь, подола) и имена (прозвища). С такой структурой соположений мы уже у Пастернака встречались: «в глаза, в виски, в жасмин» («Дождь»); «и память в пятнах икр и щек, / И рук, и губ, и глаз» («Не трогать»); «ивы нависли, целуют в ключицы, / В локти, в ключины» («Сложая весла»). Оказавшиеся на одной плоскости феномены в подобных случаях «не различаются», рождая характерную для Пастернака синкретическую «смесь», — новый и миротворящий «хаос», предшествующий «второму рождению».

Но природа у Пастернака откликается интенции человека, если последняя чутка, «страдательна» и выражается в «просьбе». То же, что человек пытается ей навязать, природа отторгает:

Газовые, жаркие,  
Осыпают в гравий  
Все, что им нашаркали,  
Все, что наиграли.

Финал несет ту же модальность, что и все стихотворение. Богатую «неопределенность» сохраняют не только «газовые, жаркие» розы-фонари-звезды, соотнесенные с человеком, но и, казалось бы, более однозначные действия — «нашаркали» и «наиграли». Они говорят одновременно о «естественности» и мажорном напоре человека, и о свойственной ему «искусственности» и «игре», которая может, однако, перерасти — это и происходит — в творчество. Возвращая нас к началу стихотворения — к мотивам тишины («нашаркали» // «Тишина, ты — лучшее / Из всего, что слышал») и «театра» («наиграли» // «как в театре») — финал, как почти всегда у Пастернака, легко намечает выход в метатекстуальный план творчества.

---

1. *Баевский В.С., Пастернак Е.Б.* Комментарии // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. 1990. С. 463. Еще раньше исследовательница заметила: «Между “Незнакомкой” Блока и “Звездами летом” существуют многообразные, лишь при внимательном взгляде видимые параллели, прежде всего в противоположности отношения “других” (у Блока это “испытанные остряки”, “женский

визг”, “пьяницы с глазами кроликов”, “пьяное чудовище” у Пастернака – первая строфа) и “я” к греющемуся присутствию женщины (у Блока герой ежевечерне пьет вино в ресторане и видит возникающий /в его фантазии?/ таинственный и молчаливый женский облик; у Пастернака лирическое “я” не эксплицировано и растворено в своих восприятиях, а присутствие женщины осязаемо лишь во взаимодействиях ее с окружающей природой: “Ветер розу пробует / Приподнять по просьбе / Губ, волос и обуви, / Подолов и прозвищ”») (*Meyer Angelika*. «Sestra moja – Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation»// Slavistische Beiträge. Bd. 207. München. 1987. S. 50).

2. См. что писал о «Незнакомке» М. Гофман: «Подобно Достоевскому, Блок не чуждается обыденного будничного реализма, но как часто у того и другого фантастичен этот реализм. Как фантастична обстановка “Идиота”, “Подростка” <...> Как фантастично появление Незнакомки в ресторане» (цит. по: *Блок А.А.* ПСС: В 20 т. Т. 2. М., 1997. С. 761. Комментарий О.В. Кузнецовой). См. здесь же подборку близких оценок, в которых неизменно подчеркивалось сочетание бытового (и «пошлого») с высоким («мистическим») (С. 761–763). Сам Блок для такого соединения употреблял термин «мистицизм в повседневности» (*Блок. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 73).

3. Цитируется по: *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 463. К. О’Коннор считает, что с появлением пятой строфы «звезды» отходят на второй план и даже утверждается «безразличие звезд к человеку», их «отрешенность» (Указ. соч. С. 71). Мы увидим ниже, что это не совсем так.

4. См. о семантическом ореоле этого размера в: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М., 1999. С. 50–87.

5. О песне у Брюсова говорится, что она «странно нераздельная / С чуткой тишиной; / Словно речь бессвязная – / Память лучших дней <...> А была бессвязная / Радуга огней!».

6. В последнем стихотворении: «Ты – связь бесконечная / Зиждимых миров, // Страсть животворящая, / Древний жезл чудес, / Нас во мгле родящая / С глубями небес <...> Держится вселенная / Властью уз твоих! <...> Нас вселенским истинам / Тайно причасти».

## 22. УРОКИ АНГЛИЙСКОГО

Когда случилось петь Дездемоне, –  
А жить так мало оставалось, –  
Не по любви, своей звезде, она –  
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Офелии, –  
А жить так мало оставалось, –  
Всю сушь души взмело и свеяло,  
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Дездемоне  
И голос завела, крепясь,  
Про черный день чернейший демон ей  
Псалом плакучих русл припас.

Когда случилось петь Офелии, –  
А горечь слез осточертела, –  
С какими канула трофеями?  
С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили с сердца замираньем,  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами.

Мы записали стихотворение так, чтобы был нагляден его композиционный принцип, вырастающий из параллелизма. В «Уроках» английского две параллельные истории – Дездемоны (1–2 строфы) и Офелии (3–4 строфы). Внутри каждой из них – *параллелизм героини и ивы*, опирающийся на тексты Шекспира, в свою очередь восходящие к народной песне.

Во второй сцене 4-го акта трагедии «Отелло» Дездемона вспоминает о служанке своей матери – Варваре, которую бросил ее возлюбленный:

Была у ней излюбленная песнь,  
Старинная, под стать ее страданью,  
Про иву, с ней она и умерла –

Далее приводится фрагмент упомянутой песни:

Несчастливая крошка в слезах под кустом  
Сидела одна у обрыва.  
Затянемте ивушку, иву споем, –  
Ох, ива, зеленая ива!

У ног сиротинки плескался ручей, –  
Ох, ива, зеленая ива! –  
И камни смягчались от жалости к ней, –  
Ох, ива, зеленая ива! (Пер. Б. Пастернака)

Замечательно, что песня «старинная, под стать ее страданью», и основана на фольклорном параллелизме ивы-сиротки.

Ива, как известно, появляется и в «Гамлете». В седьмой сцене 4-го акта королева рассказывает Лаэрту о смерти Офелии:

Над речкой ива свесила седую  
Листву в поток. Сюда она пришла  
Гирлянды плетя из лютика, крапивы,  
Купав и цвета с красным хохолком,  
Который пастухи зовут так грубо,  
А девушки ногтями мертвеца.  
Ей травами увить хотелось иву,  
Взялась за сук, а он и подломился,  
И, как была с копной цветных трофеев  
Она в поток обрушилась. Сперва  
Ее держало платье, раздуваясь,  
И, как русалку, поверху несло.  
Она из старых песен что-то пела,  
Как бы не ведая своей беды...  
(Пер. Б. Пастернака)

И тут (как и в переводе «Отелло») Пастернак вслед за Шекспиром тоже подчеркивает, что песня – «старая» (в оригинале: «Which time she chanted snatches of *old* tunes» – «В это время она пела куплеты из *старой* мелодии»; показательно, что этот мотив опущен в переводах М. Лозинского, Н. Полевого и А. Кронеберга.

В «Уроках английского» исходный параллелизм сохранен и многообразно проведен через весь текст и формально (хотя, как мы увидим своеобразно), и как некое «реальное положение», сквозь которое данная архаическая форма прочитывается.

В первой строфе Дездемона «по иве, иве разрыдалась», но если учесть, что ива — *плакучая* (это слово всплывет во второй строфе), то тождество героини с ней будет двойным: обе они *плачут* и *одна — о другой*, реализуя архаический синкретизм женщина // дерево. Во второй строфе героиня *поет* и ее пению отвечает («соответствует») «*псалом плакучих русл*», в подтексте которого та же плакучая ива (ее признак переносится на русло реки. Сам образ «плакучих русл» — трансформация шекспировского образа. В своем переводе «Гамлета» Лозинский передает соответствующее место как «рыдающий поток», а Кронеберг как «воды плачущие»). В четвертой строфе Офелия *тонет* — «с охапкой верб» (другое название ивы), опять-таки этим действием реализует свое исходное тождество с ней (архаическую «сопричастность» ей).

Параллелистская природа интересующего нас соположения отчетливее всего выражена в первой строфе:

Когда случилось петь Дездемоне, —  
А жить так мало оставалось, —  
Не по любви, своей звезде, она —  
По иве, иве разрыдалась.

Здесь поэт прибег к излюбленной русским фольклором форме отрицательного параллелизма: не по любви, а по иве. Но то, что сделал Пастернак, существенно переосмысливает традиционную форму, которая обязательно требует того, чтобы первый член параллели был природным. В народной песне было бы: «не по иве, а по любви», то есть отрицался бы природный образ, а утверждался человеческий, душевный план. Пастернак же создал своеобразный *обратно-отрицательный* параллелизм, который начинается с душевного плана, тут же отрицаемого, чтобы выделить природную ипостась героинь — «иву».

Одновременно поэт внес в традиционный двучленный параллелизм еще один — третий член:

Не по любви, *своей звезде*, она —  
По иве, иве разрыдалась.

«*Звезда*» здесь семантически эквивалентна «*любви*», а обе они, благодаря параллелизму, хотя и отрицательному, синкретичны с «*ивой*».

Введенный таким путем образ «звезды» оказывается в стихотворении чрезвычайно важным, особенно если мы учтем его роль в предыдущем «Звезды летом». Там он тоже был членом параллелизма «люди // звезды», осложненного «розой» (здесь — «ивой») и потаенно отсылающего к «Незнакомке» (женщине-звезде) с ее софийными и любовными подтекстами. В «Уроках английского» связь звезды и любви уже выведена в светлое поле текста и одновременно проведена по всем его уровням, начиная со звукового.

Ударным звуком в именах героинь «Дездемона» и «Офелия», так же, как и в слове «звезде» (а именно в этой форме оно употреблено у Пастернака), является **е**, которое играет ключевую роль в вокализме стихотворения. Во всем тексте встречаемость «**е**» под ударением по отношению к другим ударным звукам составляет 34,7 % («**а**» — 27,8 %, «**и**» — 18 %, «**о**» и «**у**» — по 9,6 %). В стиховых клаузулах его встречаемость в такой позиции еще выше — 50 % («**е**» идет, чередуясь с «**а**», в 1, 2 и 3-й строфах, сплошь звучит в 4-й и отсутствует только в 5-й строфе.). Его смысловая роль повышается еще

более потому, что он ударный звук двух повторяющихся рифм, притом рифм к именам героинь: 1) Дездемоне — звезде она — Дездемоне — демон ей; 2) Офелии — свеяло — Офелии — трофеями; см. и обычную рифменную пару: осточертела — чистотела.

Но ведь Дездемона, Офелия, звезде по звучанию ударной гласной вписываются в тот анаграмматический ряд, о котором мы уже говорили: Елена, Lenau (именно так, в отличие от русского Ленау), Верлен, Лермонтов, лето! Может быть поэтому «звезды» играют неожиданно большую роль и в других стихотворениях книги, например в «Определении творчества», о чем нам еще предстоит говорить.

Наконец, нельзя не заметить параллелизма Дездемоны и Офелии, определившего композицию стихотворения:

Когда случилось петь Дездемоне, — А жить так мало оставалось, —	Когда случилось петь Офелии, — А жить так мало оставалось, —
Не по любви, своей звезде, она — По иве, иве разрыдалась.	Всю сушь души взмело и свеяло, Как в бурю стебли с сеновала.
Когда случилось петь Дездемоне И голос завела, крепясь,	Когда случилось петь Офелии, — А горечь слез осточертела, —
Про черный день чернейший демон ей Псалом плакучих русл припас.	С какими канула трофеями? С охапкой верб и чистотела.

Это параллелизм страдательных позиций и «отказов»: «уроки английского» — уроки женственной, софийной интенции.

Ситуацию стихотворения исследователь определил так: «Трагический и торжественный момент, когда от человека уходит суетность желаний, включая вчера еще самое важное — любовь, когда душа открывается целому творению и проникается вечностью» (3, с. 77). Он же называет «Уроки английского» — стихотворением «о переходе в новое состояние духа» и подчеркивает, что у поэта «идея последнего откровения, приобщения к природе и вечности не снимает щемящего мотива прощания с жизнью, наоборот — благословляет жизнь. Нарастает мотив переоценки жизни и освобождения от ее бремени» (3, с. 79). Это, бесспорно, так, но нужно добавить, что у Пастернака важна интенция, которая только и может стать условием «перехода» — обратная, жертвенная перспектива и активная страдательность женственного образца. Дездемона разрыдалась не о любви (своей), а о страданиях ивы. Так же парадоксальны и противоположны тривиальным «трофеи» (реминисценция из Шекспира), захваченные Офелией, — «охапки верб и чистотела». Здесь действуют не личные и активно присваивающие, а межличностные и вдвойне жертвенные силы самоотдачи, ибо они уже как бы не принадлежат самим действующим лицам и нуждаются для своего выражения в архаической безличной конструкции: «Всю сушь души взмело и свеяло».

Такая интенция, проведенная через сознание героинь, в финале получает свое «определение», предвосхищающее серию определений — поэзии, творчества и души:

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили с сердца замираньем,  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами.

В анализе этого места исследователь заметил, что вопреки ожиданиям тут не торжествует «духовный абсолют», очищенный, «по принципу романтического противоположения, от последней примеси брэнного, чувственного преходящего». Напротив, «у Пастернака именно концовка концентрирует весь вкус к жизни — в традиционном чувственном образе купальщицы <...>. Купальщица раздевается (“дав <...> с плеч отлечь”), пробует воду — вода холодная, кончиком пальца сперва коснуться, — “сердце замирает” и от этого прикосновения. Входит в водоем (“в бассейн вселенной”!), чтобы “стан свой любящий” “обдать и оглушить” — потоками воды? волной? — мирами, конечно, мирами! А стан остался “любящий” — не аскетический, не опровергнутый даже смертью» (3, с. 79–80).

К сказанному следует добавить, что в описываемую минуту софийная интенция приобретает наивысшую определенность. Соположение героинь с «купальщицами», *отдающимися стихии*, потенцировано тем, что они не активно преодолевают страсть, а *дают ей самой* «с плеч отлечь, как рубищу». Страсть сравнивается с «рубищем» — со старой и изношенной («нищенской»), саморазрушающейся оболочкой, и оболочкой не души, как ожидалось бы, и даже не тела, а чего-то совершенно внешнего. Телесное же начало («плечи», «сердце» и «стан»), как заметил Альфонсов, не отчуждается от души и остается «любящим» (в апологии так понятой «нищеты» и «оправдании» тела могут быть угаданы давние францисканские симпатии поэта). Наконец, героини входят в бассейн вселенной, чтобы «стан свой любящий обдать и оглушить мирами», а не самим овладеть миром (ср. с «мужской» интенцией: «...мирозданье — лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной» — «Определение творчества»).

Женственная интенция в ее почти чистом виде венчает «Развлеченья любимой». И кажется не случайным, что «Уроки английского» написаны размером блоковской «Незнакомки», строки из которой должны были стать эпиграфом к предыдущему стихотворению книги. Есть, правда, одна особенность, которая заставила исследователя семантического ореола этого размера не включить наше стихотворение в круг обозреваемого им материала<sup>1</sup>: у Пастернака дактилические рифмы чередуются не с мужскими, а с *женскими*. В свете всего сказанного выше это понятно, особенно если учесть, какое различие делал поэт, еще только начиная свой путь, между мужскими и женскими окончаниями в стопе, которые символизировали для него предметный план бытия и софийную стихию животворящего сквозняка-хаоса<sup>2</sup>.

---

1. См.: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М., 1999 (глава 2. «По вечерам над ресторанами /4-ст. ямб с окончаниями ДМДМ: становление ореола/).

2. См.: «Жадной неударяемого хаоса, тоскующей волей быть женственной бывает проникнута бэль (это странное слово мужского рода), когда она на пороге вдохновения» (Три наброска. 1. Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака. Публ. Е.В. Пастернак. // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 110–111.

## ЗАНЯТЬЕ ФИЛОСОФИЕЙ

В автографе 1919 года цикл располагался после «Города» (будущих «Развлечений любимой») и состоял из четырех стихотворений («Определение поэзии», «Определение души», «Болезни земли», «Наша гроза»). «Определение творчества» в этой редакции книги еще входило в ее первый раздел, а «Заместительница» была отделена от цикла графически.

В автографе 1920 года «Занятье философией» — часть «Развлечений любимой», второй главы «Книги степи», т. е. не является полностью автономным образованием. Этот же статус сохраняется и в первых изданиях «Сестры моей — жизни» (1922, 1923), где наш цикл все еще в составе «Развлечений любимой» и графически отделен от «Заместительницы», хотя в него уже вошло «Определение творчества». Лишь в 1927 году «Занятье философией» стали самостоятельными (а в 1933 году был внесен последний штрих и цикл приобрел окончательное название — «Занятье философией»).

В чем же смысл долгого пребывания нашего цикла внутри «Развлечений любимой» и последующего отделения?

Мы отмечали, что «Развлеченья любимой» — стихи о любви, понятой софийно (более всего в традиции А. Блока). Если любимая — душа мира, то и события в природе, внутренней жизни и мировой истории — реализация ее интенции, ее пленительно-естественное порождение, родственное искусству. Поэт помнит, что София русской поэзии и философии восходит к библейской Хокме — художнице при Боге. См. более позднее утверждение Пастернака: «В ряду чувств любовь занимает место притворно смирившейся космической стихии. Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству» (204, с. 180). При такой интенции естественно, что «Занятье философией», как замечает исследователь, проникнуто энергией любви: «Будто нарочно, в насмешку над заглавием, в нем властвует не спокойное созерцание, не раздумье даже, а разгул стихийных жизненных сил. Но мысль, сосредоточенная мысль — присутствует постоянно»<sup>1</sup>.

В каком же направлении она движется и какую форму принимает?

В новом цикле поэту уже недостаточно сказать: «ты везде, везде, везде», как сказано в его более раннем стихотворении («С каждым шагом хватаюсь за голову», 1913?). О'Коннор видит специфику пастернаковского философствования в том, что у него «искусство определяется в терминах жизни и природы, и, дополняя друг друга, жизнь и природа предстают как выражение искусства» (385, с. 93). Следует отметить и то, что поэт теперь хочет «определить» софийное начало как «постоянное в сменах» — в поэзии («Определение поэзии»), творчестве («Определение творчества»), душе («Определение души»), любви и природе («Наша гроза»), в эманации жизненной-женственной энергии («Заместительница»). Это и есть «Занятье философией», конечно, поэтической и софийной, ибо у Пастернака сверхзадача каждого «определения» — воплотиться, стать бытийно-эстетически тождественным тому, что оно определяет: поэзии, душе, любви.

Как и в предыдущем цикле, здесь — настоящее время и полное преобладание речи над нарративом. Но теперь еще более ощутима ретардирующая и смещающая природа рефлексии. Время любовного романа остановлено, хотя, как оказывается, не совсем, и в конце занятий философией неожиданно оказывается, что герой уже не может сказать как в «Дожде»: «Она со мной», а вынужден констатировать: «Я живу с твоей карточкой...» («Заместительница»).

---

1. *Альфонсов В.* Поэзия Б. Пастернака. Л., 1990. С. 101. Еще раньше «высоко лирическая и индивидуальная форма» таких занятий философией родила предположение, что ученое название главы «содержит оттенок трогательной самоиронии», но и иронии, направленной против обывателей («сковтов интеллектуализма»), которые сродни «старшим» в заглавном стихотворении книги (*O'Connor K. T.* Boris Pasternak's «My Sister – Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 93).

### 23. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Это – круто налившийся свист,  
Это – шелканье сдвинутых льдинок,  
Это – ночь, леденящая лист,  
Это – двух соловьев поединок.

Это – сладкий заглохший горох,  
Это – слезы вселенной в лопатках,  
Это – с пультов и флейт – Figaro  
Низвергается градом на грядку.

Все, что ночи так важно сыскать  
На глубоких купаленных доньях,  
И звезду донести до садка  
На трепещущих мокрых ладонях.

Плоше досок в воде – духота.  
Небосвод завалился ольхою.  
Этим звездам к лицу б хохотать,  
Ан вселенная – место глухое.

В «Определении поэзии» Пастернак вновь (после «До всего этого была зима», «Сложна весла» и «Весеннего дождя») обратился к *это-дейксису*<sup>1</sup>. Но теперь свойственная этой форме метатекстуальность прямо стала *темой* высказывания, а потому дейксис превратился из первичной речевой в собственно поэтическую форму, специфика которой – в ее авторефлексивной обращенности на себя. Тайна пастернаковского «определения поэзии» в том, что оно должно (ни много, ни мало) совпасть с самой «поэзией», *стать ею*, т. е. вернуться в свое внутреннее бытийное и смысловое пространство. Этот момент, к сожалению, недостаточно учитывается в интерпретациях и анализах стихотворения.

#### 1

Как к «искусству поэзии» («art poetica») Пастернака подошла к нашему стихотворению И.Ю. Подгаецкая, выдвинувшая версию двух внутренне родственных его источников – верленовского и фетовского<sup>2</sup>.



P. Verlaine:

Le vent dans la plaine  
Suspend son haleine.

*Favart*

C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,  
C'est tous les frissons des bois  
Parmi l'etreuse des brises,  
C'est, vers les ramures grises,  
Le chœur des petites voix.

O le frêle et frais murmure!  
Cela gazouille et sussurre,  
Cela ressemble au cri doux  
Que l'herbe agitée expire...  
Tu dirais, sous l'eau qui vire,  
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente  
En cette plainte dormante,  
C'est la nôtre, n'est-ce pas?  
La mienne, dis, et la tienne,  
Dont s'exhale l'humble antienne  
Par ce tiède soir, tout bas?<sup>3</sup>

A. Фет:

Это утро, радость эта,  
Эта мощь и дня и света,  
Этот синий свод,  
Этот крик и вереницы,  
Эти стаи, эти птицы,  
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,  
Эти капли — эти слезы,  
Этот пух — не лист,  
Эти горы, эти доли,  
Эти мошки, эти пчелы,  
Этот зык и свист,

Эти зори без затмения,  
Этот вздох ночной селенья  
Эта ночь без сна,  
Эта мгла и жар постели,  
Эта дробь и эти трели,  
Это все — весна.

Многочисленный «это-дейксис»; три одинаковых строфы-секстины (*аабввб*), отличающиеся, правда, графикой; импрессионистичность стиля; наконец, «прямое соотнесение пейзажа и души» (251, с. 111); «соположение» весны, пения птиц и рождения поэзии, характерное для архаического топоса-запева провансальских канцон (251,

с. 120) — все это не только сближает стихи Верлена и Фета между собой и с «Определением поэзии», но и позволяет нащупать глубокие традиционные корни их переключек. Говоря о стихотворениях Верлена и Пастернака, исследовательница видит их сходство в том, что движение темы в них идет «от обобщенного формулирования синонимических состояний в первых двух строках» (251, с. 111)<sup>4</sup> — «к конкретизированному перечислению природных феноменов», причем «эта конкретизация осуществляется в направлении взгляда сверху вниз: «у Верлена от вздрагивающих деревьев, птичьего хора — к камешкам под круговертью воды, у Пастернака — от свиста, шелканья льдинок, заиндевелого листа и соловьев — к звездам в глубях купаленных доньев». Финалы, напротив, кажутся предельно несходными. У Верлена — «соотнесение всех перечислений с душой», а у Пастернака — духота ночи, звезды, которым «к лицу б хохотать / ан вселенная место глухое». Но из пастернаковских контекстов можно увидеть, что и у него речь идет о рождении поэзии из духоты «первичного омота творчества» (251, с. 112).

Тем не менее, различие между поэтами очень существенно. У Верлена движение идет от душевного состояния к природе и возвращается к душе. Тайна его, однако, в том, что границы между ними размыты и неопределенны: «Неясно, что именно имеется в виду, когда говорится “это”. Верлен скрывает от нас, и, прежде всего от себя, предмет поэтической медитации, прелесть которой и состоит в этой неопределенности <...>. Стихотворение ни о чем, ни к кому не обращенное, первая песенка <...>, звучащая без необходимости быть понятой»<sup>5</sup>.

У Пастернака — бóльшая определенность, даже «определительность», заданная уже заглавием. Но принципиальная множественность поэтических формулировок предмета такова, что каждый из образов, выделяя что-то отдельное («свист», «шелканье льдинок» и т. д.), говорит и обо всем сразу. Рядоположенность образов-определений еще более усиливает впечатление сплошного и мажорного (а не минорного, как у французского поэта), но не однотонного музыкально-поэтического континуума. Само движение его не возвращается к душе, как было у Верлена, а выводит в макрокосм (251, с. 120), к серьезному и смеховому, животворящему и губительному хаосу как праисточнику поэзии и жизни:

Площе досок в воде — духота.  
Небосвод завалился ольхою.  
Этим звездам к лицу б хохотать,  
Ан вселенная — место глухое.

Своей мажорностью пастернаковское «Определение» близко Фету, хотя и тут расхождения не менее важны, чем созвучия. Прежде всего отличаются своей тональностью, конечно, финалы — нарастающе радостный у Фета и амбивалентный у Пастернака. В соответствии с этим у Фета предмет высказывания (у Верлена, как мы помним, вообще не названный) выходит на поверхность в финальной строке: «Это все — весна». У Пастернака наоборот: предмет задан сначала — в заглавии, но в завершающем, самом развернутом определении (третья строфа) своеобразно утаен с отсылкой к конструкции последней строки Фета:

Все, что ночи так важно сыскать  
На глубоких купаленных доньях,  
И звезду донести до садка  
На трепещущих мокрых ладонях.

Уже замечена «неправильность» синтаксиса этой строфы, восполнением которой призвана служить фетовская строка: начальное местоимение «все» — «как бы предполагает пропущенное (Это —) все» (111, с. 343). Но далее следует более радикальная (и характерная для Пастернака) синтаксическая деформация, что обнаруживается, когда мы восстанавливаем нормальный порядок слов: «/Это/ — все /то/, что ночи так важно сыскать на глубоких купаленных доньях и донести до садка на трепещущих мокрых ладонях». Перед нами не что иное, как *перифраза звезд*. Но при такой («правильной») конструкции высказывания из него выпадает перифразируемое слово — «звезда» и даже сочетание: «это все — звезда». В реальной же фразе вызывающе стоящая не на своем месте «звезда» — звуковой образ которой и до того многократно прошивал текст — не опускается, но получает чрезвычайную выделенность. Она оканчивается именем того, что стоит за «все» и за опущенным восьмым по счету «это-дейксисом». Показательно, что в последней строфе, уже после того, как «это» ушло из текста, оно возвратится в сочетании именно со «звездами» («этим звездам»).

Скрытая связь с Фетом обнаруживается и в том, что у старшего поэта «это-дейксис» — частный случай *перечислительного соположения*, при котором в одной плоскости оказываются данные *вперемежку* природный и душевный ряды (мы выделили их разными шрифтами):

*Шопот, робкое дыханье*

Трели соловья,

Серебро и колыханье

Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,

Тени без конца,

*Ряд волшебных изменений*

*Милого лица,*

В дымных тучках пурпур розы,

Отблеск янтара,

*И лобзания, и слезы,*

*И заря, заря!*

Но ведь так же соположены у Пастернака свист, шелканье льдинок, двух соловьев поединок, слезы вселенной в лопатках, музыка. Невыделенность и простое, как бы случайное следование друг за другом человеческого и природного рядов — здесь выразительная форма их исходного синкретизма, еще дометафорического и дometонимического. Притом у обоих поэтов два смысловых плана идут *вперемежку*, только у Фета они способны символически сходить (завершающая «заря» — это и «природное», и «душевное» одновременно), а у Пастернака они еще и многолинейно *перекрещиваются*.

## 2

Здесь мы приблизились к важнейшему принципу поэтики нашего стихотворения. В нем рядоположение и пребывание в одной смысловой плоскости *перемежающихся* природного и человеческого рядов сочетаются с их *многолинейным перекрещиванием*, создающим полифонический эффект. Как было замечено в одной из ранних

работ о Пастернаке, в первой строфе стихотворения «всплывают и отступают несколько семантических линий, связанных единым словесным узлом <...>. Здесь два пересеченных образа: 1) свист, шелканье, ночь, соловьев поединок, 2) сдавленные льдинки, ночь, леденящая лист. Это поединок двух семантических рядов в слове “ночь”, переkreщивающих весеннее и предзимнее» (123, с. 469–470).

Позже выяснилось, что и на уровне звуковой инструментовки стихотворения создается эффект звучания «нескольких голосов и тем, переkreщивающихся и расходящихся» (111, с. 345). Как показал Вяч. Вс. Иванов, уже с первых строк появляется сочетание **лфс** (налифшийся), продолженное далее аллитерацией на **л** в сочетании с **д** и **в** (звезда, шелканье сдавленных льдинок, леденящая лист) и подводящее к слову «соловей» (его шелканье передано **щ, ч, щ** (шелканье, ночь, леденящая). Фонемы этого ряда продолжают и словом «сладкий» (образующим внутреннюю рифму к «лопатках-грядку»). Тема гороха-звезд развивается созвучиями: **Фигаро**, низвергается, **градом**, **грядку**, где в *низвергается* содержится и звуковой образ слова *звезда*, тогда как сама тема соловья ведет к созвучиям **слезы (ф)вселенной в лопатках**. Те же комбинации **ф/с/л, ф-вл** повторены в **с** пультов и **флейт**. За 1–2 строфами (ночная песнь соловья) идет более сдержанная по звукописи картина ночи. Фонемы слова «ночь» (**н, ч**) вместе с **д** (воспроизводящим звезду) повторены в рифме *доньях-ладонях* (ср. леденящая, поединок; *дн* дополнительно введено в *дон-до-духота* (111, с. 344). В последней строфе в рифмах возникают повторы **х**: духота, ольхою, хохотать, глухое. Этот ряд подготовлен в предшествующей строфе: *глубоких* (продолжающим – *в лопатках*). Тема соловья продолжена в: *завалился, вселенная. Площе* возвращается к **пл** – пультов и **шол** (шолканье), *трепеущих, лицу, лист, налившийся* (111, с. 345).

Таким образом, в переключениях образной модальности самое активное участие принимает и эвфония. Поскольку «соловей» у Пастернака связан с ночным небосводом, то ассоциируемые с последним «звезды» (один из главных, по Иванову, образов стихотворения) неявно входят в текст еще до своего появления в качестве самостоятельного слова, угадываясь в звуковых сочетаниях «с(з)давленных», «низвергается». Особым способом «звезды» присутствуют и в строках: «Это – сладкий заглохший горох, / Это – слезы вселенной в лопатках», прокомментированных самим поэтом. Но они, как считает Вяч. Вс. Иванов, – и метафора «того же соловьиного шелканья», уподобленного оркестру: «Это с пультов и флейт Фигаро / Низвергается градом на грядку» (111, с. 343). Так в образовании многолинейности семантических цепей и в их переключениях важную роль приобретает соотношенность разных уровней текста.

Пытаясь нащупать закономерность в движении семантических цепочек, исследователь замечает двойную валентность образов. Так, «свист» и «шелканье», обычно у Пастернака связанные с соловьиным пением («Ночи на шелканье славок проматывать» / «Сложла весла» /; «Бился, шелкал, царил и сиял соловей» / «Маргарита» /), здесь сначала отнесены к «сдавленным льдинкам» и по отношению к ним, с точки зрения Иванова, являются метафорами. Но они подготавливают уже не метафорическое, а реальное появление соловьев (111, с. 342).

Эти наблюдения ставят вплотную вопрос о том, как соотносятся в целостности стихотворения принцип кумулятивного соположения и переkreщивания многолинейных семантических цепей с традиционной тропеичностью. Ценный материал в этом плане содержится в работе А. Хан.

Говоря о соотношении «определений» между собой, исследовательница констатирует отсутствие между строками, включающими в себя завершённые синтаксические конструкции, «подчинительной связи». Конструкция всей первой части стихотворе-

ния — «перечислительная»; «между отдельными поэтическими актами определения существует лишь присоединительная связь, следовательно, каждый акт определения и сам по себе самодостаточен» (323, с. 171). Правда, на основании этих точных наблюдений исследовательница делает некорректный, на наш взгляд, вывод о метонимической природе такой образной структуры (свою роль здесь, конечно, сыграло яacobсоновское представление о Пастернаке, как художнике метонимии). С метонимией же связывает исследовательница и то, что в стихотворении «между отдельными явлениями и их метаморфическими рядами нет иерархической связи подчиненности ни в причинно-следственном, ни в темпоральном, ни в пространственном отношении» (323, с. 172). Однако вряд ли и это можно назвать метонимией.

Вяч. Вс. Иванов, как мы помним, видел в перечислительных рядах Пастернака метафорические связи, А. Хан — метонимические. Не отрицая самого факта их наличия, необходимо подчеркнуть, что и метафорическая, и метонимическая семантика здесь играют подчиненную роль, ибо они включены внутрь образной структуры более мощной и первичной, чем тропы. Вяч. Вс. Иванов прав, говоря о том, что «свист» и «шелканье» относятся не только к «льдинкам», но и к «соловью». Права и Хан, считающая, что между этими образами нет иерархии и причинно-следственных отношений. Неточность начинается там, где связь образов осознается исследователями как метафорическая или метонимическая, тогда как на самом деле она восходит к гораздо более архаическому синкретическому образному языку соположения. На этом языке свист и шелканье льдинок и соловьев (и их звуковые образы) — лежат в одной плоскости и семантически эквивалентны не в переносном, а в самом прямом смысле, потому что еще не отделились друг от друга и являются нерасчленимым целым. Проблема в том, чтобы не сводить этот содержательный синкретизм к более привычному нам тропеическому образному принципу, что обычно и происходит в работах о Пастернаке.

Ближе к истине исследовательница, когда она говорит о «поливалентности» семантики каждого из «определений». Так, «свист» — это и 1) птичий свист («двух соловьев поединков»); и 2) музыкальный звук духовых инструментов, флейты; и 3) свист ветра или даже мчащегося паровоза (323, с. 177, 179)<sup>6</sup>; добавим, что здесь всплывает и ассоциация со свистом Соловья-разбойника, отмеченная Е. Фарино (297, с. 197). Так же многозначно, по А. Хан, второе «определение». «Шелканье сдавленных льдинок» — это: 1) соприкосновение льдинок, движимых струящейся водой — начало оттепели, таяния; но 2) «шелканье» созвучно с «щегол», «шелк» в «Определении души», а «льдинок» с «леденящая» — «со льду», «тристанова заholодь» («Определение творчества»). В третьей строке, по Хан, ночь леденит «лист», который в дальнейшем обозначает и «душу» («Определение души»), и писчий лист («Наша гроза»), а в контексте всего цикла выливается в архетипические образы: «древо жизни», «древо мудрости», «словесное древо», «человек-дерево» (323, с. 180–181). Строку четвертую — «Двух соловьев поединков» — исследовательница связывает и с Тристаном-соловьем из «Определения творчества», и с состязанием певцов-трубадуров, и с рыцарским поединком (323, с. 181) (Е. Фарино, как мы помним, считал, что тут Соловей-Разбойник и Соловей-Бог).

При этом, по А. Хан, парадигматическое *соположение* изоморфных синтаксических структур сочетается в стихотворении с «круговым» движением на глубинном семантическом уровне, а вся семантическая композиция первой части стихотворения начинает «имитировать» процесс разрастания точки, расширения сферы первоначального точечного восприятия (323, с. 177).

Это важное наблюдение должно быть поставлено в более тесную связь с первым из отмеченных образных принципов — соположением, кумулятивным накоплением. По существу, каждый из уже упоминавшихся рядоположенных образов у Пастернака (в отличие от Фета, с которым он перекликается) — внутри себя содержит две интенции: накопление и расширение, «вдох» и «выдох», «женское» (открывающее себя стихии) и «мужское» (активно направленное вовне). То, что станет «свистом», должно сначала «круто налиться» под напором «стихии, ищущей простора», вобрав ее в себя и «спрессовав» ее в себе. И «свистом», «шелканьем», соловьиным пением, а потом и «музыкой» оно оказывается, только отдавая накопленную энергию. Так же как свист — «круто налившийся», «льдинки» — «сдавленные», и поэтому издающие звук.

Говоря о связи между первым и вторым «определением», А. Хан заметила, что она строится по модели хиазма: «свист / шелканье», от которого в разные стороны расходятся «круто налившийся» и «сдавленные льдинки». Исследовательница считает данную фигуру способом создания зеркальной симметрии, имитирующей своим очертанием процесс распространения и рассеяния звука (323, с. 180). Мы же видим здесь особую перспективу изображения, делающую «субъектом» (в том числе и грамматическим) уже порожденные «свист» и «шелканье». В третьей строке перспектива изменяется: теперь взгляд направлен не от порожденного, а от самой порождающей стихии — не от «листа», а от «ночи» (именно она становится и грамматическим субъектом, каким прежде были «свист» и «шелканье»). Одновременно с изменением субъекта происходит первое разделение прежде синкретических образов. «Свист» и «шелканье» были неразрывны с «круто налившийся» и «сдавленными льдинками», иное дело «ночь, леденящая лист» — здесь уже два феномена (субъект и объект). Заметим, однако, что возможности выделения этих начал есть уже в «мужской» и «женской» интенциях первых образов. В последней строке четверостишия наметившаяся диада и исходная единократность выводятся в слово: «*двух соловьев поединок*». На этом первая стадия «определения поэзии» завершена.

Теперь можно попытаться назвать те образные принципы, на которых «определения» строились. 1. Первая часть каждого из них — это-дейкис, т. е. указательный жест, акцентирующий бытийный предмет, стремящийся преодолеть предикацию и отождествиться с внесловесной ситуацией высказывания. 2. Между собой все «определения» связаны простым рядоположением, которое задает архаическую восприимательную модель и предполагает семантическую эквивалентность (и даже «тавтологичность», по О.М. Фрейденберг) соположенных образов. 3. Внутри себя каждое определение не единоцельно, а единократно, т. е. потенциально содержит в себе две интенции — «женскую» (страдательную) и «мужскую» (активную), каждая из которых в свое время оказывается в позиции субъекта. 4. Целое предстает как результат перекрестного действия этих двух сил, взятых в момент их перехода: в природе — от зимы к весне (от смерти ко второму рождению), в имплицитно присутствующем душевном плане — от сна души к любви, в метаплане — от «творческих снов» — к самому акту творчества. 5. При такой внутренней структуре каждое из определений самостоятельно и равноценно всем другим и целому. 6. Но, рядопологаясь и накапливаясь, они обнаруживают «соответствия» друг другу, ведущие к *расширению значения и переключению планов*. Именно «соответствиями (отнюдь не метафорическими и не метонимическими, а *символическими*) связаны свист (ветра), шелканье льдинок-веток, соловьиное пение, музыка и предполагающаяся за всем этим поэзия.

По ходу стихотворения возрастает смысловая связанность и глубина перекрестных воздействий. В первой строфе, как мы видели, каждое «определение» вполне самостоятельно, а соответствия-переключения последовательно ведут нас от одного царства природы к «другому» — от воздуха (ветра) к растению (веткам дерева) и птичьему пению (соловьям). Во второй строфе картина усложняется.

Первые два «определения» этой строфы —

Это / — сладкий / заглохший / горох,

Это / — слезы / вселенной / в лопатках, —

связаны перекрестными воздействиями настолько, что требуют в равной мере как синтагматического (в пределах строки), так и парадигматического (межстрочного) прочтения. Это трудное место прокомментировал сам поэт: «“Лопатки” — стручки зеленого гороха, а “под слезами вселенной в лопатках” разумелся образ звезд, как бы держащихся на внутренней стороне ночного неба, как горошины на внутренней стороне лопнувшего стручка» (236, с. 463). Из объяснения следует, что каждое из данных «определений», будучи самостоятельным, не может быть до конца понято без другого. Они не могут быть поняты и без «определений» первой строфы, в контексте которых они выступают как «соответствия» соловьиному пению (см. связь «звезда-соловей» и в финальном стихотворении «Тем и вариаций»: «Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. / Звезды долго горлом текут в пищевод, / Соловьи же заводят глаза с содроганьем, / Осушая по капле ночной небосвод» — «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь»). Наконец, можно утверждать, что перед нами некая «дипласия» — два и одновременно одно «смешанное» (синкретическое) «определение».

Недавно было замечено, что «сладкий горох» первой строки и «слезы» второй строки скрещиваются, образуя «сладкие слезы»; соответственно второй эпитет «гороха» — «заглохший» — сочетается со «вселенной» следующей строки («заглохшая вселенная»), а освободившийся «горох» соединяется с «лопатками» («горох в лопатках»). Описавшая это исследовательница интерпретирует подобное построение как резкое отделение качества предмета от его носителя: «*Сладкие слезы, заглохшая вселенная, горох в лопатках* сдвинуты по вертикали со своих мест, так, что путем разъединения языковой и метафорической ткани надвое (предмет и признак) становится возможным создание нового метонимического сочленения (“*сладкий заглохший горох, слезы вселенной в лопатках*”), в котором остаются открытыми многочисленные семантические валентности и связи внутри текста, заполняющиеся во время развертывания книги по вертикали». И общий вывод: «Определение поэзии дается Пастернаком так, что все сущности мира оказываются связанными путем перекомпозиции в клетках ритма, образуя своеобразную сеть» (303, с. 222).

Замечательное наблюдение над перекрестными связями образов сочетается в приведенном пассаже со стремлением притянуть реальные свойства поэзии Пастернака к «метонимической поэтике». На самом же деле здесь отнюдь не метонимические сочленения, а уже знакомое нам символическое рядоположение, при котором в одной плоскости оказываются данные *вперемежку* смысловые ряды. Но перемежаются здесь не только ряды как целое, а и все их составляющие. Специфика данного места по сравнению с первой строфой состоит в том, что в них до предела доведены силы воздействия самостоятельных рядов друг на друга и многолинейное перекрещивание словесно-образных цепей, превращающие их в поэзию.

Частично сходная структура в поэтической «формуле» — названии второй книги Пастернака — «Поверх барьеров» (1917), а с другой стороны — в более позднем мета-описании: «Перегородок тонкоробость / Пройду насквозь, пройду, как свет. / Пройду как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» (Волны, 1931). Тут мета-образ сам становится «поэзией», а высказывание совпадает со своим предметом. Поверх барьеров и перегородок между ними *стручки гороха, звезды, соловьиное пение, музыка, вдохновение исполнителя-дирижера* (это он чувствует в своих лопатках /там, где у его коллеги-соловья крылья, — слезы вселенной) — *все это сразу и одновременно есть в приведенных строках, и образ буквально входит в образ и предмет сечет предмет.*

Но такое двуединое «определение», будучи целым, соответствует лишь одной половине предыдущих — «круто налившемуся», «сдавленным льдинкам», ледящей ночи, т. е. страдательной интенции (отсюда «заглохший» и «слезы»). Следующее «определение» — разрядка накопленного, освобождение и отдача энергии:

Это — с пультов и флейт — Фигаро  
Низвергается градом на грядку.

Здесь в первый раз «определение» уже и формально не уместается в пределах одной строки, а захватывает два стиха. Как заметила А. Хан, помимо развернутости, «внутри него есть еще одна идентификация (подчеркнутая звуковой схожестью между *градом* и *Figaro* /но и *грядкой*. — С.Б./), которая осуществляется не просто визуальным знаком дефиса, но и посредством творительного падежа, передающего не просто идентификацию двух явлений, но процесс перевоплощения одного явления в другое» (323, с. 183).

Действительно, с самого начала стихотворения поэт вел несколько пересекающихся тем — «весеннее» и «предзимнее» в природе, соловьиное пение и музыка, ночной сад, звезды и вселенная. В первой строфе темы перемежались в целом, в 1–2 строках второй строфы они уже не только перемежались, но и пересекали друг друга в каждой из частей, образ буквально входил в образ. Теперь же, в 3–4 стихах, благодаря творительному превращения, «определение» стало открытой метафорозой, требующей не условно-поэтического, а субстанциального понимания. Оно схватывает момент перехода и одновременно *символически* (а не метафорически или метонимически) удерживает оба предела — «музыку» (Моцарта) и соловьиное пение, сад и концертный зал, ветку дерева и дирижерский пульт, флейту и горлышко соловья, ряды в зрительном зале и грядки в саду, т. е. *природу и искусство не как изолированные феномены, а как синкретическое, дипластичное, двутелое единство.*

#### 4

Вторая часть стихотворения (3–4 строфы), по видимости, резко отличается от первой. Замечено, что здесь происходит смена «принципа смыслового и синтаксического развертывания»: исчезает анафорический «это-дейксис», а с ним и «присоединительный» тип связи». Пришедшее им на смену местоимение «все», по мнению А. Хан, «свидетельствует о том, что каждый из актов самостоятельного определения дает восприятие того же явления в разных ракурсах, и все они применимы к определяемому явлению в их симультанном существовании и являются лишь различными аспектами единого целостного, комплексного акта определения» (323, с. 175).

Но дело в том, что, хотя местоимение «все» действительно появляется, «это-дейксис» исчезает не совсем. Мы уже заметили его следы в инверсированном синтаксисе предпоследней строфы:



Все, что ночи так важно сыскать  
На глубоких купаленных доньях,  
И звезду донести до садка  
На трепещущих мокрых ладонях.

Перед нами характерная особенность структуры пастернаковского высказывания, которое строится по законам речи не столько письменной, сколько устной и даже внутренней. Мы уже приводили высказывание Ю.Н. Тынянова о синтаксисе Пастернака как о почти «бессмысленной звукоречи», которая в то же время «неумолимо логична». Еще раньше о том же говорил Мандельштам, которого Тынянов очевидным образом использует: «До сих пор (до «Сестры моей — жизни». — С.Б.) логический строй предложения изживался вместе с самим стихотворением, т. е. был лишь кратчайшим способом выражения поэтической мысли. Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным как таковой. Синтаксис, т. е. система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак» (174, с. 291). Если использовать для сопоставления французскую поэзию, которая, как известно, была для Пастернака открытой книгой, то нужно вспомнить Стефана Малларме, который, по формулировке Поля Валери, «считал, что обычный синтаксис разрабатывает только часть сочетаний, совместимых с его правилами, — те из них, простота которых позволяет читателю скользить взглядом по странице и понимать, о чем идет речь, обращая на сам язык не больше внимания, чем на тембр голоса человека, который говорит с нами о делах» (57, с. 291).

Пастернак действительно расширяет возможности русского синтаксиса, но очевидно, что его новации имеют и вполне конкретный смысл. Столь необычная выделенность в нашем тексте «звезды» заставляет воспринимать ее и как еще одно (восьмое) «определение поэзии», и как ее единственное («все, что...») образ, чему способствует и введенный в четвертую строфу мотив *отражения* в воде, создающий, как заметил Вяч. Вс. Иванов уподобление пруда — садку, а звезды — рыбе (исследователь отмечает глубокую архаичность такого образного хода, воспроизводящего отождествление рыбы и звезды, с которым мы встречаемся в надписях долины Инда и дравидийских языках (111, с. 343). Не случайность появления этого образа подтверждают «Свистки милиционеров», в которых мы отмечали синкретизм *звезды, рыбы и свиста*, что позволяет предположить их дополнительную и в нашем стихотворении, только в нем «свист» и (неявно) «звезда» встречаются в первой части, а «звезда» и «рыба» (но без звука) — во второй.

К образу звезд мы еще вернемся, когда будем говорить об их загадочном хохоте в финале. Пока же заметим, что если в третьей строфе дано итоговое определение поэзии, разгадкой которой является «звезда-вселенная», то ее танец на «трепещущих ладонях» позволяет думать, что тут реминисценция из Ницше: «Я говорю вам: нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду. Я говорю вам: в вас есть еще хаос». (194, с. 11). Вероятность переключки увеличивается благодаря общей для двух высказываний теме творчества и хаоса.

## 5

Однако на этой мажорной ноте «Определение поэзии» не завершается. В его последней строфе заметно изменяется эмоционально-волевой тон:

Плоские доски в воде — духота.  
Небосвод завалился ольхою.  
Этим звездам к лицу б хохотать,  
Ан вселенная — место глухое.

К. О'Коннор считает, что здесь совершается «поворот» — «уходят ранние определения поэзии и их место занимает описание тяжелой духоты ночи. Таким образом, определение поэзии совершенно незаметно переходит в простое описание окружающей поэта в данный момент природы» (385, 79). Это наблюдение точно в том смысле, что фиксирует превращение «определения» в саму поэзию, их финальное совпадение и одновременно завершение метапоэтической составляющей стихотворения. Уже поэтому перед нами не «простое» описание природы, а реально-символическая картина. Исследовательница, верная методу иносказательного прочтения текста, видит здесь метафорическое выражение «безразличия небес к человеческому миру» и утверждение, что «поэзией называется только та часть природы и вселенной, которая является земной (действительно или метафорически) и, следовательно, доступна чувствам» (385, с. 79). Все, однако, сложнее.

Хотя завершающая строфа уже не имеет привычных по прежним строфам признаков «определения», его замирающий отзвук с «это-дейксисом» в ней сохраняется — «этим звездам». Вспомним, что *звезды* перед тем упоминались дважды, причем второй раз в особой форме — как развернутое на всю строфу последнее «определение», тоже перерастающее в символическую картину, точнее — в саму поэзию. Подробно рассмотренная нами выше «неправильность» высказывания и была способом второго рождения «звезд» как символического образа (подчеркнем, что «поэзия-звезда» возникает в третьей строфе именно из незаконно, как бы случайно построенной фразы и была бы невозможна при другой, «правильной» конструкции — в чем нельзя не увидеть начала метапоэтической обращенности определения поэзии на самое себя).

В завершающей строфе мы видим развитие такой обращенности и символического «пейзажа поэзии», осложненного более явными мифологическими подтекстами. В свете мифопоэтики отраженный в воде небосвод, заваленный ольхою, прочитывается как картина «мирового столпотворения», «с которого в системе Пастернака начинается «иной мир», «вторая вселенная» (298, с. 318). Сама «ольха» (волха, вольха, елха, елоха, волхвы) интерпретируется как растение, связанное с небом и звездами, с первозданным состоянием космоса (300, с. 259), но и с Волосом-Велесом, богом нижнего мира, в том числе и нижних вод (см. потом в «Определении творчества»: звезды из погреба, со льду; лоза на могиле). Иначе говоря, «ольха» здесь мировое дерево, осуществляющее связь верхнего и нижнего миров. Пастернак актуализировал эту мифологическую семантику, благодаря творительному превращения: «Небосвод завалился ольхою».

В своем анализе «Определения поэзии» А. Хан выделяет эту строку как ключевую и пишет о «двузначности статуса творительного падежа». Если видеть здесь простое сравнение и субъектом его считать «небосвод» (макрокосм), то движение идет от общего к частному, сенсуальному, осязаемому, имманентному (323, с. 185). Если же образная форма передает процесс метаморфозы одного единичного явления, тогда ольха — земная инкарнация небосвода (323, с. 186). При этом исследовательница необоснованно видит здесь аллегорию, что исключается актуализированной ми-

фологической семантикой. Нужно заметить также, что альтернативы пониманию стиха как творительного метаморфозы – нет, хотя это не снимает неопределенности, возникающей еще и потому, что речь идет об отражении мира – и «небосвода» и «ольхи» – в нижних водах. Импрессионистическое, чувственное обоснование образа, очевидно, таково: отразившееся в воде дерево занимает едва ли не все видимое пространство, почти не оставляя места для отражения неба. Поэтому слово «завалился» означает сразу и то, что отраженный небосвод «накрыт» отражением ольхи, и то, что он «превратился в ольху», которая стала его инкарнацией (ср.: «За окнами давка, толпится листва, / И палое небо с дорог не подобрано» (После дождя, 1915).

Завершающая строфа о новом хаосе делает финал, по мнению исследователя, «неожиданно мрачным», контрастирующим с мажорным (почти дифирамбическим) звучанием всего предшествующего стихотворения (111, с. 345). Ввиду повышенной мифологичности финала эпитет «мрачный» кажется несколько односторонним, точнее было бы сказать: «серьезно-смеховой».

В последней строфе возникли мотивы «духоты», *глухоты*, *уплощенности* («плоские доски...»), а главное – появилась космическая *ирония* («Ан вселенная – место глухое») и мотив гомерического *хохота звезд*, заместившего великолепные звезды-«слезы вселенной в лопатках». Рассмотрим эти мотивы более подробно.

В «Сестре моей – жизни», книге о «сырой прелести мира», *духота* появляется всего второй раз – после «Балашова» («И без того душило грудь»), но мотиву предстает развитие, особенно в разделе, предшествующем разлуке («Романовка»: «Душная ночь», «Еще более душный рассвет»), разлучном («Попытка душу разлучить»: «Мучкап», «Мухи мучкапской чайной», «Дик прием был, дик приход») и следующем за ним («Возвращение»). Во всех этих случаях «духота» – не просто индивидуальное ощущение героя, а некое *состояние мира*, связанное с *жаром* и *болезненно-кризисное* (см. этот мотив в сочетании с темой «звезд» в цикле «Болезнь» из «Тем и вариаций»: «Духовенств душней, черней иночеств / Постигает безумье нас» <...>. Как слепой щенок – молоко, / Всею тьмью пихт неосознанной / Пьет сиянье звезд частокол» – «Может стать так, может иначе»).

На мифологическом уровне жар-духота (индийское *tapas*) – первая из мирозидующих сил, зарождающаяся еще в хаосе и сама рождающая все:

Мрак был покрыт мраком вначале.  
Неразличимая пучина – все это.  
То жизнедеятельное, что было заключено в пустоту,  
Оно Одно было порождено силой жара (*tapas'*а).

(Ригведа, X, 129, пер. Т.Я. Елизаренковой. Ср. другой перевод этого места, принадлежащий В.А. Кочергиной: «От великого тапаса зародилось Единое, / Покрытое пустотой. / И началось /тогда/ с желания – оно / Было первым семенем мысли».) После «Вед» – в упанишадах и брахманах – тапас продолжает осознаваться как первый акт порождения мира и идентифицируется с «теплом», но не всяким, а «подобным тому, которое создает птица своим телом при высиживании яйца. Так как высиживание вызывает упадок сил и изнеможение, тапас со временем стал обозначать самоистощение ради других созданий, а затем особого рода аскетизм вообще» (37, с. 14).

Независимо от того, знал или нет Пастернак эту мифологему, он глубоко воспроизвел ее физический, космогонический и нравственный смысл. Особенно впечатляющая перекличка софийной («страдательной», «жертвенной») интенции поэта с ин-

дийским пониманием тапаса как «изнеможения», самоистощения ради других (близкий взгляд на аскетизм ранний Пастернак предложил в статье «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре», 1911). Поразительной кажется и уместность данной мифологии именно в финале «Определения поэзии», говорящем о новом животворящем хаосе.

Второй мотив — «глухоты» — не менее значим. Сама тема глухоты вселенной, как считает Вяч. Вс. Иванов, одна из важнейших не только в «Сестре моей — жизни», но и в «Темах и вариациях» (111, с. 344). В последней книге особенно показательно уже упоминавшееся нами в связи с «духотой» стихотворение «Может стать так, может иначе»: «Будто эта тишь, будто эта высь, / Элегизм телеграфной волны — / Ожиданье, сменившее крик: «Отзовись!» / Или эхо другой тишины. // Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей, / А другой, в высотах, — тугоух, / И сверканье пути на раскатах — ответ / На взыванье чьего-то ау».

В контексте «Определения поэзии» «глухое место» — и «неслышащее», и «заброшенное» (111, с. 345), и оба этих значения неоднозначно (а не только контрастно) переключаются и с низвергающимся музыкальным градом, и со «сладким заглохшим горохом» (который одновременно и звезда). «Глухота» («глухая вселенная»), как видно из данной переключки, потенциально присутствовала уже в мажорной и музыкальной первой части стихотворения, что усложняет «определение поэзии» и делает его модальным, заставляя еще раз вспомнить эпиграф из Верлена к «Книге степи», говорящий о дополнительности взаимоисключающих начал. Само же перемещение акцента с «музыки» на «глухоту» по-своему предвещает то, что произойдет в тематической композиции книги.

Для понимания столь важного мотива многое дают нам и реминисценции, содержащиеся в тексте. Прежде всего, напрашивается параллель с тютчевскими «Двумя голосами», где тоже сближены «звезды» и «глухота» вселенной: «Над вами безмолвные звездные круги, / Под вами глухие, немые гроба»<sup>7</sup>. Вторая отсылка — к «Эху» Пушкина, которое связано с «Определением поэзии» темой, развитием образа и композиционным поворотом в финале.

Ревет ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —  
На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.

Ты внемлешь грохоту громов,  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ;  
Тебе ж нет отзыва... Таков  
И ты, поэт! (1831)

Пастернак повторил пушкинский резкий переход от нагнетания звуковых образов в основной части стихотворения к их исчезновению в конце («нет отзыва») — и даже воспроизвел по-своему глухоту мира («в лесу глухом») как дополнительную противоположность поэзии. Более откровенная, чем в нашем стихотворении, переключ-

личка с «Эхом» содержится в уже дважды упоминавшемся стихотворении «Может стать так, может иначе»: «Ожиданье, сменившее крик: “Отзовись!” / Или эхо другой тишины. / Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей, / А другой, в высотах, — “тугоух”, / И сверканье пути на раскатах — *ответ* / На зыванье чьего-то *ау*» (курсив наш. — С.Б.). Таким образом, в «Определение поэзии» вошла и драматическая тема глухоты мира, не отвечающего поэту, причем пушкинский сдержанный трагизм Пастернак сочетал с вызывающим жестом Маяковского из финала «Облака в штанах»:

Эй, вы!  
Небо!  
Снимите шляпу!  
Я иду!

*Глухо.*  
*Вселенная* спит,  
положив на лапу  
с клешнями *звезд* огромное ухо (курсив наш. — С.Б.).

Наконец, смеховая составляющая «Определения поэзии» тоже выступает как дополнительная противоположность его серьезного пафоса. Уже в «Эхе» Пушкина драматическое для поэта состояние мира (отсутствие отзыва) было изображено как парадоксальное и не лишённое юмористического оттенка несоответствие идеалу. У Маяковского такое несоответствие приняло форму трагического надрыва и богоборческого вызова. У Пастернака «юмор творения» (И. Анненский) более амбивалентен. Саркастический и/или гомерический «*хохот*» звезд возможен, но не реализован именно из-за «глухоты» *вселенной*. Но он в «Определении поэзии» задан в соотношении с рождающимися от избытка творческой радости художника «*слезами вселенной* в лопатках». Приписанный звездам в финале смех тоже — творческий. Он «к лицу» ситуации нового хаоса — и только он, символически сближаемый с божественным *креативным актом* и самой *поэзией*, может преодолеть глухоту, заброшенность и пустоту мира и тем самым начать творить его, как это и положено хохоту в мифопоэтической традиции. В этом, кажется, можно увидеть последнее, девятое в стихотворении, символическое определение поэзии, уже совершенно неотрывное от самой поэзии.

---

1. Дейксис, по определению А.Е. Барзаха, «смещает акцент с акта речи или акта восприятия на ситуацию, с которой тщится совпасть стих, акцентирует “бытийность” предмета и его отношение к “другому”, помещая его в перекрестке двух взглядов» (Барзах А.Е. Соучастие в безмолвии. Семантика «так-дейксиса» у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX в. Сб. научных трудов. СПб., 1996. С. 79–80). Об основополагающей роли дейксиса в нашем стихотворении см. в работе: Хан А. Поэтическая вселенная. Анализ стихотворения Б. Пастернака «Определение поэзии»: предварительные итоги к анализу цикла «Заняты философией» // *Studia Russica* XIX. Будапешт, 2001. Исследовательница показала, как форма дейксиса придает «определению» характер «внешнего указательного жеста, направленного на именуемый предмет» (С. 175) и оживляет архаический тип идентификации явления и его имени (так называемый, «биноминативный» тип синтаксической структуры, «где между определяемым и определяющей экспликацией нет отношения подчиненности, т. е. в собственном смысле нет акта предикации, и действует закон полной тождественности» (С. 176); Хан ссылается на О.М. Фрейденберг, которая называла это первобытным или детским типом восприятия, отражением дологической стадии мышления. Так понятийный дейксис исследовательница считает «эмб-

риональной формой всех тропеических структур в данном стихотворении и во всем данном цикле» (С. 176). Но дейксис, как показывает далее исследовательница, — не только внешний, но и внутренний жест, указывающий «на особый способ восприятия мира явлений и посредством этого — на присутствие воспринимающего субъекта».

2. О параллелях с Фетом уже говорили: *Jensen P.A.*. Boris Pasternak's «Opredelenie poesii» // Text and Context. Essay to Honor Nils Ake Nilsson. Stockholm, 1987; *Мусатов В.В.* К проблеме генезиса лирики Б. Пастернака // Изв. АН СССР. Серия лит-ры и яз. Т. 49. № 5. 1990; Вяч. Вс. Иванов (см. ниже). Верлен же выпал из поля зрения писавших об этом стихотворении Пастернака.

3. Приведем его дословный перевод, трудности которого состоят в типичном для Верлена употреблении слов, обозначающих одновременно и явления природы, и душевные состояния: «1. Это /есть/ экстаз томный, / 2. Это /есть/ изнеможение любовное, / 3. Это /есть/ все содрогания лесов / 4. Между сжатием бризов /дыханий/, 5. Это /есть/ к серым веткам / с листвою обращенное/ 6. Сердце маленьких голосов /птичье пение./ // 7. О слабый и свежий шепот /журчание/. 8. Оно (это) щебечет и шепчет, / 9. Оно (это) похоже на нежный крик, / 10. Выдыхаемый беспокойной травой... / 11. Ты сказал бы, — под водой, которая поворачивает, / 12. Глухое перекачивание гальки. // 13. Вот эта самая душа, что сетует / 14. В этой дремлющей жалобе, / 15. Это /есть/ именно наша, не так ли/? / 16. Она моя, скажи, и твоя / 17. /Душа, жалоба/, смиренное повторение /антифон/, которое изливается /испаряется/ 18. Посредством вот этого тепловатого вечера, совсем тихо /в низком тоне/? (Пер. О.Г. Виноградовой.)

4. Это утверждение кажется не совсем убедительным, ср. *C'est l'extase langoureuse* (Это экстаз томительный), / *C'est la fatigue amoureuse* (Это изнеможение любовное) / и «Это — круто налившийся свист, / Это — шелканье сдвинутых льдинок».

5. Комментарии издателя: *Verlaine P. Oeuvres poetiques*, ed. de J. Robichez. Paris. 1969. P. 581.

6. *Хан А.* Указ. соч. С. 177, 179. «Свист-лист», считает исследовательница, — реминисценция из Пушкина: «Так поздним хладом пораженный, / Как бури слышен первый свист, / Один на ветке обнаженной / Трепещет запоздалый лист» (С. 178).

7. Не предполагая конкретных тютчевских подтекстов, исследовательница тем не менее близко подходит именно к «Двум голосам», когда пишет: «Заявление, что “этими звездам к лицу б хохотать”, но они этого не делают, потому что “вселенная место глухое”, передает пассивность и безразличие небес к человеческому миру» (*O'Connor K.T.* Указ. соч. С. 79).

## 24. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДУШИ

Спелой грушею в бурю слететь  
Об одном безраздельном листе.  
Как он предан — расстался с суком!  
Сумасброд — задохнется в сухом!

Спелой грушею, ветра косей.  
Как он предан — «Меня не затреплет!»  
Оглянись: отгремела в красе,  
Отпылала, осыпалась — в пепле.

Нашу родину буря сожгла.  
Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?  
О мой лист, ты пугливей щегла!  
Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?

О, не бойся, приросшая песнь!  
И куда порываться еще нам?

1

В отличие от «Определения поэзии», открывающего цикл «Заняты философияй», в «Определении души» Пастернак отказался от уже заданной формы «определения» через «это-дейксис»<sup>1</sup> – очевидно потому, что *так* душа определена быть не может. Взамен поэт прибег к своеобразной диалогической архитектонике, делающей стихотворение загадочным во многих отношениях. *Душа «определяется» изнутри: не через ее описание, а через ее выявляемую интенцию.* Но последняя трудноуловима. Своеобразный синтаксис (в том числе излюбленные поэтом пропуски шифтеров) не сразу дает понять, кто тут является субъектом или субъектами речи. Неясно сначала и то, какой из образов стихотворения соотнесен с «душою». Две эти неопределенности глубоко значимы, вытекают из самой темы и коррелятивны по отношению друг к другу. Они обусловили и разноречивые прочтения «Определения души».

А. Майер считает, что «душа» у Пастернака, это «лист», тогда как «груша» «являет собой образ поэта, который открывает себя бурям жизни. Если же лист одновременно определен как “песня”, что в данном случае можно воспринять как синоним искусства, то душа и поэзия – лишь аспекты одного и того же предмета» (378, с. 136). Е. Фарино тоже думает, что у Пастернака душа сначала «безраздельный лист», слетающий вместе со «спелой грушей», затем – «шелк мой застенчивый», то есть, ткань, а в финале – «приросшая песнь» (300, с. 137)<sup>2</sup>.

Иной точки зрения придерживается О'Коннор: «Посредством спелой груши, слетевшей во время бури с одним единственным листом, крепко вцепившимся в нее, Пастернак изображает свою душу и передает свои взаимоотношения с ней. Душа только эллиптически присутствует в синтаксисе стихотворения (как инфинитив подразумеваемого объекта “слететь”), так как фокус на груше и листе, с которыми она идентифицируется посредством сходной конструкции. Вероятно, звуковое сходство между “душой” и “грушей” служит стимулом для метафорического определения этих двух существительных» (385, с. 80)<sup>3</sup>. Правда, очевидно, О'Коннор, хотя она недостаточно полно обосновала свое прочтение. Ведь трактовка «души» как «листа» игнорирует идущий сразу за заглавием и дважды повторенный образ творительного превращения – «спелой грушею». У Пастернака не лист вместе «со спелой грушею», а *ничто* (по законам пастернаковской поэтики не имеющее шифтера, но поименованное в заглавии – «душа») «спелой грушею» «об одном безраздельном листе» слетает с дерева. Все данные за то, что именно «спелая груша», а не «лист» (явно зависимый от нее) символизирует здесь «душу» (но ничто не говорит о том, что груша – «страсти земного бытия», как пишет Фарино).

Строка «об одном безраздельном листе» стала причиной другого недоразумения. Авторы специального анализа нашего стихотворения приняли данную конструкцию за «определение» предмета высказывания («я расскажу вам об...») и на этом построили свое понимание текста: «Тогда говорящий выступает в роли рассказчика притчи, чтобы рассказать на примере истории листа об истории души». Но поскольку первая строка позволяет предположить субъекта речи не в третьем, но в первом лице, то душа на разных этапах ее определения будет выступать перед нами «то в роли говорящего субъекта, повествующего о своей судьбе, то в роли предмета лирического повествования, история которого подлежит аллегорическому пересказу» (372, с. 192).

Авторы правы, когда отмечают изменение ролей субъекта, но, несмотря на то, что значение предлога «об», по Далю, «весьма разнообразно», он здесь не может быть прочитан как определение предмета высказывания. Он использован поэтом в значении предлога «с», по аналогии с конструкциями типа «храм о трех главах», «змея о трех головах» (95, т. 2, ст. 1465–1466). Речь идет, конечно, о *спелой груше с одним безраздельным листом*. Но, подчеркнем, на неадекватное прочтение этого места исследователей натолкнула замеченная ими и действительно важная особенность стихотворения — тот факт, что «душа» в нем *выступает не только как предмет определения, но и как субъект высказывания*.

И. Клаус и Т. Ньякаш заметили, вслед за О'Коннор, что первые строки «Определения души» — «Спелой грушею в бурю слететь / Об одном безраздельном листе» — «эллиптическая грамматическая и синтаксическая структура, в которой нет никакого точного указания ни на статус подлежащего, ни на возможность однозначной расшифровки синтаксической связи между отдельными частями этого предложения» (372, с. 192). Исследователи связали такую особенность высказывания с тем, что это *внутренняя речь*, и предложили два возможных прочтения ее: 1) как непосредственное лирическое высказывание, предполагающее присутствие субъекта желания: «О если б слететь в бурю спелую грушею» (372, с. 192); 2) как оценку-экспликацию случившегося: в ней речь идет не о желании такое сделать, но о желании таким быть, т. е. эта конструкция из разряда «пастернаковских эквивалентизирующих конструкций, типа «Февраль. Достать чернил и плакать» (372, с. 199)<sup>4</sup>.

На материале первой строфы И. Клаус и Т. Ньякаш говорят о «своеобразном ритме внутреннего диалога», который «подготавливает квазидиалогическое формальное членение следующих строф». Первую строку второй строфы («Спелой грушею, ветра косей»), считают они, можно понять как «непосредственную прямую речь листа-души» (372, с. 193). В следующей строке («Как он предан — “Меня не затреплет”») субъекты двух высказываний уже явно различны (см., кавычки и тире, разделяющие реплики), т. е. возникает диалогическая ситуация «между субъектом и объектом высказывания и описания». Исследователи и более обобщенно говорят об установке лирического субъекта на «отстранение от себя содержания собственной души и рассмотрение его как внеположного предмета» высказывания, а также — о трансформациях, сопровождающихся «постоянным изменением речевой интонации субъекта» (372, с. 195). Тем не менее, авторы утверждают, что у Пастернака — «мнимый диалог между персональным субъектом и объективированным видом проявлений его ментального и психического мира, которые в свою очередь через грамматическую форму высказывания от первого лица сами выступают уже как самостоятельный субъект» (372, с. 194).

Предложенное прочтение требует критического анализа. При внешнем сходстве с «Февраль. Достать чернил и плакать», наш случай существенно от него отличается тем, что инфинитив «слететь» здесь — составная часть конструкции с творительным превращения: «Спелой грушею в бурю слететь». Поэтому субъектная локализация глагола тут гораздо неопределеннее, чем в раннем стихотворении, и текст позволяет считать субъектом речи и действия и «я», и «другого» («душу»). Но эта же неопределенность вынуждает прочесть начальные строки как несобственную прямую речь, принадлежащую *одновременно лирическому «я» и душе*. Именно этого не учитывают исследователи, ищущие в тексте «непосредственную прямую речь» души, отождествляемой ими к тому же (вслед за Майер и Фарино) с «листом», что окончательно запутывает картину. Диалог потому и представляется мни-



мым, что его ищут не там, где он на самом деле есть. Достаточно снять эти недоразумения, чтобы увидеть, что стихотворение Пастернака — отнюдь не мнимый, а действительный диалог, уходящий корнями в древнейшую традицию спора («при») между душой и телом (а еще ранее — между человеком и его Ба)<sup>5</sup>.

Субъект речи в стихотворении представлен сначала инфинитивом («слететь»), потом местоимением множественного числа («нашу», «нам») и притяжательным местоимением («о мой лист», «шелк мой»), т. е. формами, которые позволяют считать, что это говорит «я», но и душа. Таким образом, уже с первой строки начинает звучать *внутренняя* и одновременно *несобственная прямая речь «души»* («спелой груши») и *нераздельного-неслиянного с ней лирического «я», обращенная к герою* («листу»). В дальнейшем неосинкретический субъект говорит *о героине-листе* в третьем лице («как он предан» /дважды/, «сумасброд»), потом обращается *к нему* как к «ты» («оглянись», «птенчик», «о мой лист, ты...», «ты», «шелк мой», «о не бойся, приросшая песнь»). Сам герой-лист однажды прямо подает ответный голос: «Меня не затреплет!» В тексте есть еще одно лицо женского рода — та, что «отгремела в красе», «отпылала, осыпалась — в пепле». Она идентифицируется с родиной (для лирического «я») и одновременно с веткой дерева (для груши и листа).

Обращение к герою мужского рода — «он», «лист», «птенчик», «шегол» — косвенно подчеркивает «женскую» природу души, с которой «нераздельно и неслиянно» «я» (пастернаковское «безраздельный» при акцентировании двух субъектов — груши и листа — очевидно, отсылает нас к названной выше формуле). На сближение с женственным обликом в субъекте речи играет и «шелк мой застенчивый», заставляющий вспомнить «шелка» «Незнакомки» и других героинь Блока: «И веют древними поверьями / Ее упругие шелка»; «зашептались тревожно шелка» («В ресторане») и др. Но, конечно, важнее всего — откровенная софийность интенции синкретического субъекта речи. Высшим выражением ее оказывается то, что бессмертная душа и «безраздельное» с ней лирическое «я» озабочены не собой (хотя буря грозит и им), а судьбой «другого» — «листа-птенчика-шегла-песни», «имеющего умереть», как определил «другого» (героя) М.М. Бахтин.

В соответствии со своим пониманием «души» как «листа», И. Клаус и Т. Ньякаш утверждают, что «душа представляется слабой, беспомощной, осиротелой, вызывающей жесты любви и заботы со стороны говорящего (372, с. 196). На самом же деле (и без этого стихотворение не было бы самим собой) такова не бессмертная душа, а смертный герой («лист»), который в переводе на философский язык раннего Пастернака должен быть назван не «субъективностью» (или «качеством содержания сознания»), а «субъектом чувственного хотения». Его-то и жалеют и к нему (а не к самим себе) любовно обращены в своей несобственной прямой речи душа и лирическое «я». *Именно через эту софийную интенцию любви и сострадания к «другому», имеющей умереть, изнутри определяется у Пастернака душа.*

## 2

Начинается стихотворение строфой, ритмически отличающейся от всех последующих, во-первых, сплошными мужскими клаузулами, во-вторых, парной рифмовкой.

Спелой грушею в бурю слететь  
Об одном безраздельном листе.  
Как он предан — расстался с суком!  
Сумасброд — задохнется в сухом!

Строфа выглядит как проба голоса: уже найдена несобственная прямая речь и интонация самоустранения и сосредоточенности на страданиях другого. Но «другой» здесь еще третье лицо, «он», на которого синкретический субъект речи смотрит со стороны. Сама строфа распадается на две (рифмующиеся внутри себя) части, одна — о «груше», а другая — о «листе». Их нераздельность и неслиянность заявлена, но увидена извне, как «действительность» («быль»), которая на языке раннего Пастернака дает «лишь тяжелый слог; первую половину стопы», «один мужской удар (см. тип клаузулы в первой строфе. — С.Б.), тупой обрубленный». Здесь действуют «мужские творческие стихии», а не софийное начало, которое поэт определял как «певучую осмысленность», «жажду неударяемого хаоса (в мире стиха — это женская клаузула. — С.Б.), тоскующую волю — быть женственной» (240, с. 110–111).

После такой пробы голоса следует вторая строфа, которая, как замечено, находится с первой в отношении неполного синтаксического параллелизма (372, с. 193–194). Ср.:

<i>Спелой грушею в бурю слететь</i>	<i>Спелой грушею, ветра косей.</i>
Об одном безраздельном листе.	<i>Как он предан — «Меня не затреплет!»</i>
<i>Как он предан — расстался с суком!</i>	Оглянись: отгремела в красе,
Сумасброд — задохнется в сухом!	Отпылала, осыпалась — в пепле.

Конечно, И. Клаус и Т. Ньякаш преувеличивают, считая, что новая строфа вводит прямую речь души (которую они, как мы помним, отождествляют с «листом») — здесь продолжается несобственная прямая речь лирического «я» и «души». Но интонация и субъектно-образный строй действительно меняются. Черты внутренней речи усилены. Первая строка («Спелой грушею, ветра косей») не завершена синтаксически (что не мешает ей заканчиваться положенной точкой). Местоимения (обозначающие и того, к кому обращаются, и того, о ком говорят) в 3–4 стихах акцентированно (даже для Пастернака) опущены, что создает характерную для внутренней речи темноту и аграмматизм:

Оглянись: отгремела в красе,  
Отпылала, осыпалась — в пепле.

Только из следующей строки новой строфы («Нашу родину буря сожгла») проясняется, что речь идет одновременно о ветке и стране (ср. в «Нашей грозе», стоящей через два стихотворения: «Гроза, как жрец, сожгла сирень»). Появляется отсутствовавшая на соответствующем месте первой строфы реплика «листа», отвечающего прямой речью на несобственно прямую, но здесь же окончательно *обнаруживается, что диалог этот — внутренний и что до сих пор в стихотворении все действия были вероятностными, а речь о них протекала не в изъявительном, а в сослагательном наклонении, — о возможных, изнутри сознания предвидимых, но не совершившихся событиях.*

Не менее важно, что герой-лист переведен в иной субъектный ранг: перестал быть объектом, о котором говорят в третьем лице, и стал субъектом — к нему обращаются во втором лице («оглянись»); он и сам наделен словом («Меня не затреплет!»). Кроме того, как мы уже заметили, здесь появляется новый субъект, сначала не поименованный даже при помощи местоимений. Все эти изменения сопровождаются переменной рифмовки с парной на перекрестную и появлением женской клаузулы рядом с мужской (что, как мы помним, у Пастернака нагружено метафизическим

смыслом и связано с софийным началом). Новый тип рифмовки и чередования клаузул сохранится в последующих строфах, но в них появится (наряду с женской) неравносложная дактилическая рифма («застенчивый», «сращенному»), еще более продлевающая неударяемую женскую стихию.

Только после такого акцентирования софийного начала «души» и повышения героя в субъектном ранге, проясняется реальный и символический смысл ситуации стихотворения. «Буря» первой строфы приобретает и природный, и исторический («летописный»), и символический смысл. «Груша-душа» становится и женщиной (которая «отгремела в красе, / отпылала, осыпалась — в пепле»), и родиной» (ср. с Блоком), которую «буря сожгла», а герой оказывается не только «листом», но и «птенчиком», «щеглом», «застенчивым шелком» женщины-души. Через птичью семантику этой строфы подготовлено завершающее именование «субъекта чувственного хотения» — «приросшей песнью» (это расширение смысла и побудило интерпретаторов объявить лист «душой», тогда как он в самом глубоком смысле, только приросшая к душе-груше и родине-ветви — песнь).

Символический, а не аллегорический, как считают Ильди́ко и Тюнде (372, с. 192, 193–194), характер такой образной структуры очевиден и акцентирован аллюзией на Блока, для которого более, чем для других предшественников Пастернака, характерно символическое отождествление души с женщиной и родиной. Строки —

Нашу родину буря сожгла.  
Узнаешь ли гнездо свое, птенчик? —

двойная отсылка: к Блоку (стихотворению «Ты отошла, и я в пустыне», открывающему цикл «Родина») и Евангелиям. У Блока адресат стихотворения — женщина, но одновременно «родная Галилея» и потерянная героєм Душа мира. Обращение к ней поэт завершает евангельской реминисценцией:

Сын Человеческий не знает,  
Где преклонить ему главу.

Пастернак, намекая и на эти строки Блока с их евангельским подтекстом, одновременно неявно цитирует и предыдущее предложение из Евангелия: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где преклонить голову» (Мтф., 8. 20; Лука, 9, 58, курсив наш. — С.Б.).

Символический (а не аллегорический) смысл имеет и лист-птенчик-щегол-приросшая песнь. В разработке этого образа Пастернак идет за Лермонтовым, у которого он появился в «Песне» (1831) и кульминировал в «Листке» (1841). Уже в «Песне» заглавие и ряд деталей («буря», связь с веткой, откровенный параллелизм с человеком, «трепещет», ср. «содроганье сращенное») предсказывают пастернаковский лист:

Желтый лист о стебель бьется  
Перед бурей:  
Сердце бедное трепещет  
Пред несчастьем.

Что за важность, если ветер  
Унесет далеко, далеко;

Пожалеет ли об нем  
Ветка сирая...

В «Листке» —

Дубовый листок оторвался от ветки родимой  
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;  
Засох и увял он от холода, зноя и горя...

(курсив наш. — С.Б.) — тоже повторены сходные образы: подчеркнуто, что он «оторвался», а не просто был сорван с ветки (у Пастернака он добровольно — «расстался с суком»), а ряд деталей («степь», «засох», «зной», «в отчизне суровой») позволяют лучше понять темное «задохнется в сухом» или «меня не затреплет» (у старшего поэта «листок» произносит реплику, и гораздо более развернутую). Разница, однако, в том, что у Лермонтова «лист» одинок и самодостаточен, а у Пастернака он «безраздельный» и срывается с ветки из преданности душе.

В завершающей строфе изменяется модальность высказывания и осуществляется его выход в метаплан. Элементарный, поддающийся пересказу смысл строфы таков: не бойся, прирощая песнь (ничего этого не случится), нам некуда порываться, (потому что) душа («содроганье сращенное») не знает слова «здесь» (не имеет родины, она везде или пленница, или «вольнотпущенница» и гостя). Оказывается, что все предшествующее сказано в сослагательном наклонении и является не только следствием обстоятельств, но и результатом *душевного порыва*. Именно порывом души были продиктованы и двуголосе (ею и лирическим «я») произнесены 1–3 строфы. На таком фоне завершающее высказывание воспринимается во-первых, как переход от сослагательного наклонения к изъявительному, во-вторых, от несобственной прямой речи «души»-лирического «я» — к прямой речи последнего, в-третьих, от речи изнутри события — к речи «субъекта, занимающего внешнюю точку зрения по отношению к ситуации» (372, с. 197).

Смысл этой речи парадоксален и дает новый взгляд на все, прежде прозвучавшее, подвергая его диалогической переоценке. Внешне он — утешительный. Но обращенный к «другому» призыв к спокойствию («о, не бойся»), сродни тютчевскому: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна» («Два голоса»). Перед нами то, что М.М. Бахтин называет «внежизненно активной позицией», уже не «душевной», а «духовной» интенцией, последней смысловой позицией личности. В плане жизненно-практическом такое «утешение» по своей безысходности неизмеримо превосходит предыдущие боязни и тревоги души. Но смысл финала и самого «определения» — в необходимости для души бесстрашно осознать свое реальное положение в мире — и тем стать больше себя самой («вырасти во сто раз», говоря словами пастернаковского перевода из Рильке).

И. Клаус и Т. Ньякаш, анализируя заключительную сентенцию стихотворения, истолковали ее так: «Следовательно, философский опыт определения души, сверхличное существование которой связано с вечной пульсацией живой жизни, не поддается описанию в категориях *hic et nunc*, не поддается лирическому пересказу с лично-субъективной позиции. Этой закономерности соответствует художественный язык лирической объективации, т. е. отказ от лирики от первого лица» (372, с. 197). С учетом сказанного выше следовало бы говорить не о «сверхличном», а о «межличностном» существовании души, по Пастернаку. Уточнено должно быть и положение об отказе от лирики первого лица. Опора на внежизненно активную позицию, про-

ходящую сквозь «здесь и сейчас», отнюдь не противоречит лично-субъективной позиции, но требует ее углубления.

В плане эстетическом это выражается в диалогической интенции и перерастании высказывания в метавысказывание. Речь в последней строфе становится автомета-рефлексивной. Говорящий не только изрекает нечто (например, слово «здесь»), но берет его в смысловые кавычки как речь «другого», в том числе «другого себя» («субъекта чувственного хотения», «листа»). Он обращен не только к предмету, обозначаемому словом, но и к самому слову, рефлекслируя над его грамматическим и метафизическим смыслом. Это слово определяется как «наречье», то есть как часть речи, но оно, конечно, обозначает и разновидность речи (например, наречие определенного народа), и — еще шире — «человеческий» язык. Данный язык в целом (а не только конкретные наречие и наречье) определяется как «смертельный», поскольку он предполагает наличие слова «здесь», обозначающего конечный локус, незыблемое место в пространстве и времени, — а именно с этим и несоизмерима душа, которой такое наречье «невдомек» как слово чужого («слишком человеческого») языка.

Таким образом, вводится всеобщий метаязык души. Но при своей всеобщности он относится к обычному языку не как целое к части, а как один субъект к другому, как душа к человеку. Иначе говоря, метаязык здесь понят не монологически, а диалогически: это *другой* по отношению к человеческому *языку*. Став на точку зрения души, на ее метаязыке и говорит субъект речи в последней строфе, именно это делает стихотворение действительно диалогическим. Два языка и два субъекта здесь выступают как нераздельные и неслиянные, как «содроганье срашенное», как «приросшая» к душе «песнь» — еще один метаобраз.

Обращение к метаязыку не только расширяет, но и углубляет смысловую перспективу стихотворения и лично-субъектную позицию говорящего. В ней оживают архаичнейшие мифологические представления, восходящие к языку, который больше «вдомек» вечной страннице-душе. Так в родной для себя контекст попадает «лист»-«приросшая песнь», которые были исконно связаны. Известно античное представление о сакральном слове как о листе священного лавра: «Пифия сперва жует лавр, а затем уже вещает: мы воочию видим две стадии осмысления речи, и сперва говорит лист лавра, а потом та, которая жует лист лавра, которая говорит лавром» (317, с. 122). В индийской «Махабхарате» («Бхагавадгите») о священном дереве говорится:

С корнями вверх, ветвями вниз  
ашватха считается непреходящим.  
Гимны — его листья; тот знаток Вед,  
кто его знает.

Эту символику знает и древнекитайская «Книга песен» («Шицзин»), и японская «Манъесю» (название этой самой древней и знаменитой антологии переводится как «Тысяча листьев»). Архаичнейшая корейская поэзия Хянга допускает ритуальное пригвождение к дереву листа, на котором написано стихотворение: он образует с деревом единство, подобное единству дерева и его собственного листа (исследователи видят здесь аналогию с шаманским древом (191, с. 28–29, 44).

Замечательно, что у Пастернака воспроизведено не только отождествление листа и слова-песни, но их глубинная связь с мировым деревом, одним из древнейших образов целого. Примерно в то же время в русской поэзии его обыграл и С. Есенин: «Скучно слушать под небесным древом / Взмах незримых крыл <...> Не изменят лик

земли напевы, / Не стряхнут листа. / Навсегда твои пригвождены ко древу / Красные уста» (Проплясал, проплакал дождь весенний, 1917). «Приросшая песнь», как и эквивалентные ей уста, «пригвожденные ко древу», на фоне намеченной головокружительной традиции — образ именно символический, но образ не души, а того, что с ней нераздельно-неслиянно — лично-творческой и софийной стихии.

1. Факт изменения способа «определения» отметила К. О'Коннор: «Он определял поэзию только в перечислительном стиле, тогда как душу — через необычный сложный эпический стиль сравнения, проведенный через все стихотворение» (*O'Connor K. T. Boris Pasternak's «My Sister – Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 79–80.*)

2. См. и в более поздней работе: мотив листа как эквивалента «души» «я» в стихотворении «Определение души», где этот «лист» постепенно трансформируется в сторону своей самой глубокой сущности; «лист-птенчик, щегол — шелк мой застенчивый — приросшая песнь». Одновременно, он «лист, сросшийся со слетевшей в «бурю» «спелой грушею», где «груша» имеет значимость «страстей земного бытия» (*Фарино Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин — Достоевский — Пастернак) // Studia Russica Budapestinensia II–III, 1995. С. 196.*)

3. См и ниже: «Сравнение между душой и грушей имеет продолжение» (с. 80). Н. Фатеева, не зная работы О'Коннор и учитывающая лишь точку зрения Е. Фарино, пытается обосновать ее ссылкой на «референциальную память слова» *душа*, в частности на такой контекст: «Ты бьешься, как билась княжна Тараканова, / Когда февралем залило равелин» (*Душа, 1915*) (*Фатеева Н. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 61.*) Это аргумент, но он не перевешивает прямой связи заглавия «Определения души» с первой в тексте номинацией — «спелой грушею <...> слететь».

4. Второе прочтение, как замечают авторы, было предложено Е. Фарино при обсуждении статьи.

5. В другой работе Т. Ньякаш отмечает связь «Определения души» со средневековым поэтическим жанром «спора с душой» и упоминает «Спор сердца и тела» Вийона. См. его замечание, не развернутое, однако, в ходе анализа нашего стихотворения: «Взор лирического “я”, следящего за орбитой души, одновременно есть взор самосозерцания; именно эта зеркальность вызывает диалогический принцип, через который развертывается история души» (*Т. Ньякаш. Предпосылки творчества: «Сон и совесть, и ночь, и любовь...» Анализ стихотворения «Определение творчества // Studia Russica. XIX. Budapest. 2001. С. 214.*) О древности традиции «при» с душой и ее более архаическим эквивалентом см.: *Большаков А.О. «О диалогизме “Спора человека с Ба”» // Культурное наследие Востока. Л., 1985.*

## 25. БОЛЕЗНИ ЗЕМЛИ

О, еще! Раздастся ль только хохот  
Перламутром, Иматрой бацилл,  
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,  
И блеснут при молниях резцы,

Так — шабаш! Нешаткие титаны  
Захлебнутся в черных сводах дня.  
Тени стянет трепетом tetanus,  
И медянок запылит столбняк.

Вот и ливень. Блеск водобоязни,  
Вихрь, обрывки бешеной слюны.  
Но откуда? С тучи, с поля, с Клязьмы  
Или с сардонической сосны?

Чьи стихи настолько нашумели,  
Что и гром их болью изумлен?  
Надо быть в бреду по меньшей мере,  
Чтобы дать согласие быть землей.

В «Болезнях земли» — а это ровно середина книги — разражается первая гроза (до нее шли «дожди»). После нее грозы будут часты: «Наша гроза», «Mein Liebchen, was willst du noch mehr», «Душная ночь», «Мучкап», «Как усыпительна жизнь», «Гроза моментальная навек». Но в нашем стихотворении стихия разительно отличается по тональности от «сырой прелести мира», дышащей в предшествующих описаниях дождя, а языком ее описания становятся образы, несущие локальную семантику болезни («бешенства»).

Замечено, что с резким началом — «О еще!» — «мы вступаем в речевую ситуацию, начавшуюся до возникновения стихотворения»: таким образом, оно связывается с предыдущими стихами цикла, а, кроме того, вносит динамический момент, преобразование, развитие (391, с. 203). Действительно, стихотворение подхватывает ряд прозвучавших тем и мотивов. С «Определением души» его связывает уже первое слово: «О, еще!» — «И куда порываться еще нам?» С «Определением поэзии» — мотив миротворящего и убивающего «хохота» («раздастся ль только хохот» — «этим звездам к лицу б хохотать»). С «Памяти Демона» и «Уроками английского» — «демоническая» тема («титаны»), осложненная мотивом «болезни», который только мелькнул в «Не трогать» (позже и за пределами книги «болезнь» и «творчество» будут сведены поэтом в образе «высокой болезни» в одноименной поэме /1923, 1928/).

Как показал Е. Фарино, у Пастернака «болезнь» — выражение предельной интенсивности жизни, но и ее кризисное состояние, равносильное особому измерению между бытием и небытием. Она связана с борьбой природных, биологических сил, а на абстрактном уровне — с творческим процессом (293, с. 239)<sup>1</sup>. В нашем случае такая связь очевидна и уже была зафиксирована в специальном анализе стихотворения, акцентировавшем, что «болезни земли» — творческие процессы, протекающие в недрах самой природы (391, с. 202), а столкновение двух сил внутри природного космоса воплощается с помощью мифопоэтических ассоциаций, отсылающих к мифологическому сюжету о борьбе титанов (391, с. 211).

«Титаны» же ведут нас к Демону и его обещанию: «Лавиной вернуся». В нашем случае он возвращается не лавиной, а грозой, которая, помимо всех других своих смыслов, оказывается и одной из его *метаморфоз*, изображенной в «Болезнях земли» на всех уровнях целого.

Наиболее скрыто — на уровне ритма. Стихотворение написано пятистопным хореем с чередованием женских и мужских клаузул (единственный случай во всей книге). Семантический ореол данного размера хорошо изучен и в русской поэзии восходит, как известно, к «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова. В «Болезнях земли» сохранен заданный старшим поэтом и доминировавший после него в пятистопном хоре закон восходящего начала (единственное выразительное его нарушение — пиррихий во второй стопе 12-й строки, осложненный пиррихией и на первой стопе. «Или с сардонической сосны»). При таком сохранении формальной структуры кажется, что Пастернак отказался от типичных для данного размера тем — «Ночь, Пейзаж, Любовь, Смерть (торжествующая или преодолеваемая) и Дорога» (69, с. 264). Это, однако, не совсем так. *Ночи* нет, но есть «черные своды дня», в которых захлебываются и гибнут титаны. С всплывающей здесь темой «Смерти» перекликается и

«болезнь». Нет *«Любови»*, но книга вся о любви, ответ которой падает и на наше стихотворение (см. Пастернак в письме к М. Цветаевой от 25 марта 1926 года: «Сестра моя — жизнь» была посвящена женщине. Стихия объективности неслась к ней нездоровой, бессонной, умопомрачительной любовью» (225, с. 320). Нет и *«Дороги»*, но взамен выдвинута на первый план демоническая тема, которая в стихотворении Лермонтова была имплицитной основой парадоксального «пути» героя.

Более явно метаморфоза демонического проведена на уровне словесного образа, хотя большинство писавших о «Болезнях земли» склоняется к его метафорическому (К. О'Коннор) и даже аллегорическому (И. Клаус, Т. Ньякаш) прочтению. Так, по О'Коннор, «все стихотворение построено на развитии метафор болезни, которые являются метафорами проливного дождя». В соответствии с такой установкой далее утверждается, что гром, раздающийся во время грозы, «сравнивается с хохотом», «мокрый гул» — «изображает дождь и гром бури»; «перламутром названы капли дождя»; метафора, которой завершается строфа (резец, блестящий при молниях), изображает зубчатые белые блики молний, что прорезают небо во время грозы. Следующая строфа продолжает рассматривать различные метафоры болезней. Даже завершающее четверостишие прочитывается как «сравнение между чем бы то ни было описанным ранее и поэзией» (385, с. 82–83).

Следует сразу сказать, что метафорический план не вымышлен исследовательницей, — он действительно имеет место и важен для понимания текста. Но стихотворение к нему принципиально не сводится и имеет более глубокие пласты смысла, требующие для своего выражения другого образного языка. Его исподволь нащупывает и О'Коннор, когда говорит о финале: «Тот факт, что переживание боли теперь относится как к стихам поэта, так и к земле, пострадавшей от грозы, указывает на зеркальные взаимоотношения между поэзией и природой, которые уже были показаны в таких стихотворениях, как «Зеркало» и «Девочка» (385, с. 84). Но названные стихотворения построены именно на параллелизме, о чем мы в своем месте писали. Заметим кстати, что в первой журнальной публикации (259) «Болезни земли» не имели нынешней четвертой строфы, а потому в них отсутствовал прямо выговоренный в финале канонического варианта параллелизм стихии и творчества, хотя к нему ведет все стихотворение, что делает появление последней строфы органическим.

Надо думать, что именно этот параллелизм дал А. Майер почувствовать, что у Пастернака «человек и природа могут вступить в диалог, так что их настроение передается друг другу. Поэтому боль поэта — причина освобождения природных начал. Поэт жаждет бури (“О еще!”), и в третьей строфе ливень действительно начинается». Чтобы вызвать «разрушительную силу бури <...>, а может быть, чтобы не закрывать в своих стихах самую экстремальную эмоцию, нужно быть в особом состоянии души» (378, с. 139). Такая трактовка ближе к сути стихотворения, чем его метафорические прочтения, но, к сожалению, Майер не показала, как то, что она говорит, воплощается в образном строе стихотворения.

В этом плане важное наблюдение принадлежит С. Саби. Она заметила, что первая строфа —

О, еще! Раздастся ль только хохот  
Перламутром, Иматрой бацилл,  
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,  
И блеснут при молниях резцы, —



построена на реализации: объект соположения («перламутром», «Иматрой бацилл», «мокрым гулом», «тьмой стафилококков») постепенно начинает все более доминировать над его субъектом («хохотом») (391, с. 203). Правда, дальше исследовательница утверждает, что здесь реализуется троп, но происходит большее. Во-первых, реализуется не условно-поэтический образ, а мифологическая по своей модальности ситуация, требующая не иносказательного понимания. Во-вторых, субъекты соположения стоят здесь (как и в «Памяти Демона») в творительном падеже, а потому происходит акт не компарации, но *мифологической метаморфозы* «хохота» и его носителя (бога Громовника, который обрушивает стрелы и потоп на титанов) – в «перламутр», «Иматру бацилл», «мокрым гулом», «тьму стафилококков». Стихия всеобщей мифопоэтической «обрацаемости» выявлена и удивительной пастернаковской интонацией.

Поэт прибег к глубокой инверсии, ломающей законы синтаксиса и приближающей высказывание к внутренней речи. «Правильный» порядок слов ожидался такой: «О еще! Раздастся ль только хохот – Иматрой бацилл, мокрым гулом, тьмой стафилококков – и *резцы при молниях блеснут перламутром*, так – шабаш!» Слово «перламутром», которое в метафорическом плане прочитывалось О'Коннор как капли дождя, в плане реально-символическом относится к «резцам» (зубам) титанов, обнажаемым при хохоте. Благодаря дерзкой инверсии «резцы» попадают в метаморфически кумулятивную цепочку, в которой сталкиваются и пересекаются явления, вырванные из разных семантических рядов (варианты такого построения мы наблюдали в «Определении поэзии»: «Это – сладкий заглохший горох, / Это – слезы вселенной в лопатках» и «Все, что ночи так важно сыскать / На глубоких купаленных доньях, / И звезду донести до садка / На трепещущих мокрых ладонях»). Этот образный ряд тем более уместен, что он разыгрывает хаотическое состояние смешения: богов и титанов, макро- (боги, титаны) и микромира (бациллы, стафилококки), звука и осязания («мокрым гулом»), земли (немецкое «Perlmutter» – «мать»/земля/ (391, с. 204) и воды, наконец, самого «хохота» (как миротворящего начала) и того, во что он превращается.

Своеобразный анжамбеман предельно сближает первую и вторую строфы – «хохот» и гибель титанов («как только раздастся хохот, так – конец, титаны захлебнутся» и т. д.), делая их почти одновременными не только по отношению друг к другу, но и к ливню третьей строфы. В раннем журнальном варианте события были более дифференцированы: хохот-гибель и ливень были разделены ретардирующей строфой, рисующей состояние природы перед самым ливнем:

Тишина. Как шар в укат крокета,  
Катит хворост капельки жуков.  
Вот когда со скоростью ракеты  
Чайки ввысь под черный душ Шарко.

(Она интересна как образец излюбленной Пастернаком обратной перспективы: не жуки катят хворост, а хворост катит капельки жуков.) С ее исчезновением граница между второй и третьей строфой ослабевает, как до этого между первой и второй строфами, что еще более способствует образованию метаморфического кумулятивного ряда, объединенного локальной семантикой «болезни»: «перламутр», «Иматра бацилл», «тьма стафилококков», шабаш, tetanus, столбняк, водобоязнь, бешеная слюна.

Каждый из этих образов семантически эквивалентен другому (на этом, собственно, и держится кумуляция) и вносит в кумулятивную цепочку свои смысловые оттенки. Появление Иматры, вероятно, связано не только с впечатлениями от известного водопада, но и с его описаниями у старших современников поэта. Прежде всего речь должна идти о стихотворении Вл. Соловьева «Иматра» (1895):

Шум и тревога в глубоком покое,  
Мутные волны средь белых снегов,  
Льдины прибрежной пятно голубое,  
Неба жемчужного тихий покров.

Жизнь мировая в стремлении смутном  
Так же несется бурлящей струей,  
В шуме немолчном, хотя лишь минутном,  
Тот же царит неизменный покой.

Страсти волну с ее пеной кипучей  
Тщетным желаньем, дитя, не лови:  
Вверх погляди на недвижно-могучий,  
С небом сходящийся берег любви.

Нельзя не заметить композиционное сходство: и у Соловьева, и у Пастернака последняя строфа предлагает в параллель картине «мировой жизни» природы человеческий план. Определенные переключки можно усмотреть в «Болезнях земли» и со стихотворениями В. Брюсова «Иматра» и «Над Иматрой» (1913), в которых звучат мотивы «бешеных» стад, пены и гула (грозного; у Пастернака — мокрого), первобытных сил (дольмены, драконы), даже «сосны» и «земли», но особенно метатекстового плана (природа и стихи)<sup>2</sup>. В то же время, реальная, хотя и символически трактуемая Иматра Соловьева и Брюсова у Пастернака становится «Иматрой бацилл», то есть реальностью не бытийного, а уже вторичного, метаморфического плана, так же, как «тьмой стафилококков» (от греческого *staphyle* — виноградная гроздь и *kokkos* — зерно /шаровидные бактерии/: беспорядочное скопление клеток, напоминающее виноградные гроздья, возбудители нагноения).

Кажется, что Пастернак глубже, чем его предшественники, трансформирует и утаивает бытийный план слова и образа, выдвигая на авансцену символические обертоны. Но делается это не «в формах аллегорической речи» (391, с. 209), а путем создания особого рода параллелизма с развернутым именно символическим планом. По существу вся первая строфа, прежде всего «хохот» — символическая картина «грома», и последний с неизбежностью появляется, уже прямо названный, но не забывший своих образных метаморфоз, — в последней строфе: «...и гром их болью изумлен». Другая символическая картина — гибель титанов («Захлебнутся в черных сводах дня») — предшествует введению предметного плана образа — «ливня». Но затем «ливень» продолжает разворачиваться в символический веер значений: «блеск водобоязни, / вихрь, обрывки бешеной слюны».

Наконец, завершающий параллелизм *хохота-грома и звучания стихов* («Чьи стихи настолько нашумели, / Что и гром их болью изумлен»), *болезней земли и боли творца* — определеннее, чем где-либо в книге, делает упор на страдательной софийной

интенции как основе творчества, отождествляя автора не с поражающим «громом», а с претерпевающей «землей»:

Надо быть в бреду по меньшей мере,  
Чтобы дать согласие быть землей.

В этом стихотворение Пастернака сближается с очень непохожим на него по своему эмоционально-волевому тону «Смычком и струнами» И. Анненского, где, однако, есть и «тяжелый, темный бред», и страдательный поворот извечной темы поэтов: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось».

Именно выражающий софийную интенцию символический параллелизм (а отнюдь не аллегоризм или метафоризм) позволяет Пастернаку развернуть в стихотворении «космологическую модель, контуры природного космоса, которые постепенно отождествляются со структурой поэтического космоса». На основании этой же образной структуры мы можем не условно-поэтически, а всерьез говорить, что «образец творчества Пастернак видит в глубинных закономерностях природных процессов», а стихотворение для него «является таким же природным явлением, как дождь, туча, земля, молния и т. д., и законы его появления на свет и воздействия также носят природный характер» (391, с. 210).

---

1. Исследователь отмечает частые у Пастернака мотивы, родственные «болезни»: воспаленность, лихорадка, озноб, испарина, обморок, хрипота, истома, астма, струпья, а также язык медикаментов и медицинских терминов (Там же. С. 240). Ср. «Мне в сумерки ты все – пансионеркою», 1918–1919. По мнению Е. Фарина, такая трактовка «болезни» (энергии) – вариант свойственного XX веку перехода на невербальную систему моделирования. Для многих поэтов этого времени (Маяковского, Мандельштама, Цветаевой, Пастернака) исходная инстанция – не «языковые», а «подязыковые», «соматические» феномены, не Слово, а Биос, Тело (Там же. С. 241). См. в работе двух других исследователей наблюдение над двумя типами движения в «Заняты философией» – порывом и пульсацией. В «Болезнях земли» развит мотив «болезни и судорожного трепета – не образ окончательного душевного покоя, не смерть страсти, а наоборот, некий постоянный процесс внутреннего накала страсти, который, подобно ритму сердцебиения, неотделим от жизни» (Кlaus И., Ньякаш Т. Притча о пленнице-душе. Анализ стихотворения «Определение поэзии» // *Studia Russica*. XIX. Budapest. 2001. С. 197).

2. См.: «Кипит, шумит. Она все та же <...> Бела и вспенена <...> Что здесь? Драконов древних гри-вы? / Бизонов бешеных стада? / Твой грозный гул, твои извивы...» («Иматра»); «Размер ямбического триметра / Мне слышен в гуле вод твоих. / В твоём глухом гуденьи, Иматра, / Есть правильный и строгий стих. / И сосны в лад с тобой раскачены <...> И даже дольмены гранитные <...> Возносят песни первобытные <...> Все вкруг <...> Поет назначенными метрами / Хвалу стоустую Земле!» («Над Иматрой»).

## 26. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА

Разметав отвороты рубашки,  
Волосато, как торс у Бетховена,  
Накрывает ладонью, как шашки,  
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

И какую-то черную доведь,  
И – с тоскою какую-то бешеной –

К преставлению света готовит,  
Конноборцем над пешками пешими.

А в саду, где из погреба, со льду,  
Звезды благоуханно разохались,  
Соловьём над лозою Изольды  
Захлебнулась Тристанова захолодь.

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

## 1

Определение творчества звучало уже в «Болезнях земли» — в завершающем их параллелизме природно-стихийного и человеческого креативного акта. Теперь же тема подхватывается и разворачиваются, но меняется порядок и ценностный ореол соположенных начал. Там все начиналось с природы и завершалось человеком. Здесь — наоборот: в 1–2 строфах изображено человеческое творчество (вобравшее в себя «демонические» черты, свойственные прежде природе), а в 3–4 строфах — божественно-природное.

Сквозной мотив болезни и «бешенства», проигранный в «Болезнях земли» на природном материале, теперь становится характеристикой человеческой креативности («И с тоскою какою-то бешеной»), а борьба сил, грозящая гибелью мира, оборачивается «преставлением света», которым чреват творческий акт человека. «Черные своды дня» «Болезней земли» в новом стихотворении становятся «ночью» и «черной доведью». Мотив «тоски» ведет нас еще глубже — к «страшному кладезю / тоски отверстой» («Тоска»), за которым приоткрывается демоническое начало творчества, намеченное не только в «Болезнях земли», но и в «Определении поэзии» — в мотиве вод и *альхи*/вольхи, связанных с богом нижнего мира *Волосом*/Велесом. Теперь его чертами наделяется мифологизированный носитель креативного начала — Бетховен, «*волосатый*» торс которого дан крупным планом. Кстати, и «глухота» вселенной теперь персонифицируется в нем и получает возможность быть понятой не тривиально — как самозабвенная («соловьиная») *оглушенность* художника (ср.: «Книга — как *глухарь* на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся») (217, с. 144; курсив наш. — С.Б.).

К двум предыдущим «определениям» отсылает и размер нашего стихотворения — трехстопный анапест. Показательно, что им в книге написаны только три этих текста (ср. метрически близкие «Памяти Демона» — сочетание двух- и трехстопного анапеста, а также «Послесловие» — трех-четырёх-двухстопного). В пределах названных стихотворений просматривается и некоторое развитие такого важного для Пастернака ритмического показателя, как клаузула. От наиболее ожидаемого чередования мужских и женских окончаний в «Определении поэзии», движение идет к «Определению души», в котором сплошные мужские окончания в первой строфе, а потом устанавливается чередование мужских и женских, но в двух случаях появляются неравносложные дактилические клаузулы. В «Определении творчества» становится нормой то, что в предыдущем стихотворении было аберрацией — постоянные дактилические окончания, альтернатива которых не мужские, а женс-

кие. Поскольку ритмические определители наделены у Пастернака метафизическим смыслом, то вытеснение мужских клаузул женскими и удлинение женских в дактилические можно понять как свидетельство о набирающей силу софийной интенции.

Движение намечается и в форме «определений». Т. Ньякаш интерпретировал его следующим образом. В «Определении поэзии» Пастернак использовал «биноминативные» предложения, выражающие идентификацию; в «Определении души» он выбрал «диалогическую форму» (средневековый поэтический «жанр спора с душой»). А «Определение творчества» сочетает две тенденции: во-первых, «композиционный рисунок через ряд чувственных образов создает персонифицированную картину творческого акта, которая одновременно способна дать ощутить динамический характер процесса творчества»; во-вторых, воссоздается «сама история возникновения и завершения творческого процесса» (384, с. 215).

Кажется, точнее видеть здесь движение от дейксиса, стремящегося к непосредственному совпадению высказывания с его предметом, — к изображению предмета изнутри — через его интенцию («Определение души»). В третьем же «определении» предметом высказывания становится уже сама интенция творчества. Поэтому в нем, как в первом определении, слово стремится совпасть с ситуацией («определение» творчества — с актом творчества и его результатом), и, как во втором, встречаются две интенции, но не «души» и «героя», а «человеческая» и «природно-божественная».

## 2

Однако до сих пор эти две интенции в «Определении творчества» исследователями не различались. В.В. Мусатов «центральное место» в стихотворении отводит «некоему оно», которое «субъективно, но внеиндивидуально. Его лицо — живая вселенная: «И сады, и пруды, и ограды <...>. Оно — персонификация «страсти», «человеческим сердцем накопленной» (187, с. 387). Т. Ньякаш также понимает «оно» как единственное «лицо», являющееся «в своей неопределенности <...> и субъектом, и агентом творческого процесса, и в конечном итоге самим творческим процессом» (384, с. 215). Правда, еще К. О'Коннор увидела глубокое различие двух частей стихотворения (1–2 и 3–4 строф): «Последние две строфы отказываются от метафор игры и вместо них дают определение творчества через образы мира природы, напоминая более ранние определения поэзии и души» (385, с. 86). На самом же деле происходит смена не только образов, но и субъектов и хронотопов.

Субъект 1–2 строф (и одновременно субъект специфического пастернаковского сравнения) — «оно». Благодаря заглавию, мы понимаем, что речь идет о «творчестве» (вне заголовка это слово в тексте не появится ни разу):

Разметав отвороты рубашки,  
Волосато, как торс у Бетховена,  
Накрывает ладонью, как шашки,  
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

Хотя непосредственный объект сравнения здесь «торс Бетховена», но очевидно, что и предшествующие «отвороты рубашки», и последующая «ладонь» (как и действия — «разметав», «накрывает») тоже включены в акт компарации. В итоге первые три строки целиком представляет собой компаративный план слова, в котором

и протекают все события строфы, — к бытийному плану относится только появляющийся в самом конце строфы субъект сравнения — «оно» («творчество»).

Такая инверсия субъекта и объекта сравнения, выдвижение на авансцену объекта, далее превращение компаративного плана в преобладающую реальность, разыгрывают, как представляется, «романтическую манеру», откорректированную футуристической эстетикой «грубого» («волосато»). От постсимволизма идет и пластика образа, отсылающая притом к известному романтическому скульптурному портрету композитора. В целом создается то, что Пастернак называл «зрелищным» пониманием творчества, которое он, по собственному признанию, разделял со своими современниками и от которого отказался именно в «Сестре моей — жизни» (220, с. 109–110).

Но пастернаковский «отказ» не означал дискредитации того, что он называл «романтической манерой». В «Определении творчества» она воспроизведена без полемических целей, без тени иронии или пародийности, пользуясь его собственной формулой, — «покоряюще ярко и неоспоримо»<sup>1</sup>. Тем не менее, поэт, как когда-то Пушкин, подорвал эстетическое «единодержавие» романтической точки зрения тем, что «разыграл» ее и соположил с другой — мы увидим это, когда обратимся ко второй части стихотворения.

В самих же первых строфах Пастернак делает романтически-символистский стиль и породившую ее творческую интенцию предметом, а точнее — героем изображения. Сначала вводится второе сравнение, причем опять так, что «образ входит в образ», а «предмет сечет предмет». Субъектом нового сравнения оказываются «сон, и совесть, и ночь, и любовь», а объектом — «шашки», но *действие* («накрывает») *принадлежит «герою» прежней компарации — «оно»*. Далее, во второй строфе, идет одновременно и реализация сравнения с шашками («доведь»), и метаморфоза самого «оно»:

И какую-то черную доведь,  
И — с тоскою какую-то бешеной —  
К преставлению света готовит,  
Конноборцем над пешками пешими.

Это место интерпретатор понял как «поворотный момент, открывающий космический этап творчества», а «преставление света» истолковал как обратный порядок принятому «светопреставлению» (384, с. 217–218). По его мнению, тут «из образного ряда основных условий творчества: сон, совесть, ночь и любовь, — выделяется одно, чтобы стать предводителем <...> остальных», причем этот конноборец, якобы, — «черная доведь» — ночь. (384, с. 218)<sup>2</sup>.

Приведенная интерпретация основана на недоказанных, хотя и вероятных допущениях: отождествлении «черной доведи» с «ночью», затем с «конноборцем»<sup>3</sup>. Что касается «конноборца», то творительный метаморфозы делает равновероятными два разных и как бы перетекающих друг в друга прочтения: «оно» превращает черную доведь в конноборца / «оно» превращается в конноборца (как до этого в Бетховена). При всех вариантах «готовит к преставлению света» — «оно», хотя и не названное, но, безусловно, восстанавливаемое из грамматической формы третьего лица глагола. Поэтому данное место нельзя истолковать как отказ поэта от «персонифицированного образа агента лирического действия, снабженного атрибутами творческой личности» (384, с. 218).

Во второй строфе, как и в первой, сравнение реализуется и разворачивается так, что компаративная реальность замещает бытийную. Объект сравнения – «игра», правила и сам тип которой не даны в неизменном виде, а изменяются по ходу игры (Ю.М. Лотман). Начинаясь как шашечная, она перерастает в шахматную<sup>4</sup>. Начинаясь с бесстрастного и властного жеста («накрывает ладонью...»), она полностью вовлекает действующее лицо внутрь ситуации: «И – с тоскою какою-то бешеной» (ср. «О, знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют», 1932).

Так завершается «героизация» творчества. В тематическом плане оно становится носителем активного («мужского»), *героического духа* («Бетховен» – автор «Героической» симфонии; рыцарь-конноборец). В метаплане сама такая творческая интенция становится *героем*, т. е. изображенным субъектом, наделенным «демоническими» чертами и «готовящим» своего избранника «к преставлению света» (мы уже отмечали что «и с тоскою какою-то бешеной» ведет к «демоническим» мотивам «Тоски», «Болезней земли» и «Определения поэзии»).

В историческом ракурсе речь идет о романтическом «гении» и символистском «теурге», творящих не просто искусство, но и саму жизнь и изображенных «покоряюще ярко и неоспоримо». Но образ у Пастернака дается еще и в освещении мифологической семантики, которая открывает в творчестве новые стороны. «У *Бетховена*» – звучит как третья рифма к «*ольхою*» – «*глухое*» из «Определения поэзии». В этот же круг образов, как мы помним, входит и «волосато», связанное с ольхой/вольхой и Велесом/Волосом. В этом окружении «Бетховен» и персонифицируемое им творчество наделяются не только романтическими, но и мифологическими чертами, обнаруживающими в нем дополнительную взаимоисключающих начал. Мифологическое измерение открывает пересечение в творчестве героического с демоническим: оказывается, что «оно» наделено одновременно атрибутами персонажей, принадлежащих верхнему и нижнему мирам, «громовника» («конноборец») и его противника – волосатого «Велеса».

### 3

После выяснения этого мы можем говорить о другом субъекте творческой интенции, появляющемся в третьей строфе. Он предстает в форме творительного превращения:

Соловьём над лозою Изольды  
Захлебнулась Тристанова захолодь.

Подчеркнем, что перед нами не просто «Тристан», но именно *Тристан-соловей*, воплощенная метаморфоза человеческого в божественно-природное (притом данная не условно-поэтически, а мифологически субстанциально). Этот субъект соположен с прежним (даже формой творительного падежа):

Бетховен	//	Тристан
Конноборцем	//	Соловьём
Над пешками	//	Над лозою Изольды
Музыка	//	Соловьиное пение
«Оно»	//	«Она» («захолодь», страсть)
«Оно» «накрывает»	//	«Она» «захлебнулась»
«Преставление света»	//	Звезды из погребя, со льду.

Субъект 1–2 строф демонически «играл», и властно «накрывал» физический и духовный мир, а Тристан-соловей – самозабвенно захлебывается своей песней. Действие первой половины стихотворения не имело четкой пространственно-временной локализации, но осознавалось как связанное с ночью, комнатой и шашечно-шахматной доской. Вторая же часть стихотворения в пространственно-ценностном плане подчеркнута отделена от первой – «*А в саду...*». Не менее важно, что символические «ночь», любовь», «сон» и «совесть» четвертой строки именно в 3–4 строфах обретают свою предметность: именно теперь изображается ночь и любовь Тристана и Изольды поверх барьеров «совести» и «сна-смерти».

Как соотносятся два субъекта и два образных ряда? Прежде всего, они не сменяют и не продолжают друг друга во времени, а даны как *одновременные*.

Может возникнуть ощущение их противопоставленности – из-за противительного «а в саду», поддержанного и другими различиями. Но и этот момент, хотя он присутствует, не определяющий. Две половины стихотворения не продолжают и не отрицают друг друга, они *параллельны* и связаны отношениями «соответствия» и дополнительности. Это соответствия и дополнительность активной мужской (демонической) творческой интенции, воплощенной в Бетховене, и женственной «страдающей» интенции Тристана-соловья.

Этот тип отношений можно назвать вслед за А.Ф. Лосевым не единоцельностью, а *единораздельностью*, проведенной на всех уровнях целого, в том числе и на звуковом уровне. Так именно единораздельны даже в фонике два главных субъекта «Определения творчества» – Бетховен и Тристан, при всем своем различии спаянные анаграммами-атрибутами «**волосато**» / «**соловей**» (в более полном виде: «**Волосато, как торс у Бетховена**» – **Соловьем над лозью Изольды / Захлебнулась Тристанова захолодь**). Тристан-соловей заставляет вспомнить «двух соловьев поединок» из «Определения поэзии», в котором тема «соловья» (звучавшая на свой лад во всех звукообразах), нашла воплощение и в паронимии: **налив/ф/шийся, с/з/давленных, соловьев, сладкий, слезы, с пультгов и флейт, /ф/вселенная (дважды), завалился (слв/ф-/ф/всл)**. В нашем стихотворении «**соловей**» сначала оживает в анаграмме «**волосато**» (связывающей Бетховена и Тристана), а в третьей строфе преобразается в сквозную звуковую тему *соловья* (Тристана) и *Изольды*:

А в саду, где **из** погребца, **су льду** (сд-у-из-о со-льду),  
Звезды благоуханно **разахались** (звзд- лаха-ахал),  
**Соловьем над лозью Изольды** (сл-лзо – **Изольды**)  
**Захлебнулась** Тристанова **захолодь** (*захл лась - а - захл*).

Звукосмысловой синкретизм темы «Бетховена» («*волосато* как *торс*») и Тристана (*соловья-Изольды-лозы*) тем более значим, что все члены этого ряда у Пастернака и на других уровнях текста связаны с нижним миром. В него погружены и «звезды» (перекликающиеся с «*в саду*», «*со льду*» и «*Изольды*»), как бы ни интерпретировать этот образ<sup>5</sup>.

Итак, во второй половине стихотворения наряду с прежним субъектом творчества, «зрелищным», романтически-символическим и демоническим («оно», «Бетховеном», «конноборцем»), появляется другой субъект, дополнительный и противоположный ему – Тристан-соловей. Пастернак сопоставляет две творческие интенции, первая из которых – «*человеческая*», героическая и активная («*мужская*»), а вторая (тоже открытая человеку) – *природно-божественная*, страдательная и претерпеваю-



щая («женская»). Первая готовит «преставление света», вторая его осуществляет, но иначе, чем это могла бы сделать чисто человеческая активность. Именно сквозь призму этого параллелизма двух творческих интенций и должно быть увидено целое стихотворения. Существующие интерпретации дают для этого материал.

Замечено, что «преставление света», заданное во второй строфе, реализовано в третьей: «Преодолевая границу между 2-й и 3-й строфами, мы оказываемся в мире беспорядка, сопровождающего явление “светопреставления”». Этот «новый хаос» выражается в размыкании пространства, соприкосновении земли и неба: «звезды, части небесной сферы, выливаются из погребя, из земной сферы в форме звука и благоухания», что, с точки зрения интерпретатора, «ассоциируется с тайной воскресения, выходом из гроба, из-под земли, и тем самым указывается на светопреставление, без которого не быть всеобщему воскресению в целостности мира» Одновременно происходит «слияние основных чувств: видения (лед, как отражающая поверхность со звездами), слуха («разахались»), обоняния («благоуханно») и осязания (в ощущении холода: погреб, лед, заholодь) (384, с. 222).

Как явствует из сказанного, реализованное «преставление света» (вместо «светопреставления»), оказывается не гибелью, но возрождением, обновлением, достижением нового состояния мира, претворением бытия (384, с. 221). Т. Ньякаш видит, что такая трансформация связана с Тристаном (и Изольдой), в чьих образах сходятся темы начала стихотворения: «сон, и совесть, и ночь, и любовь», и творчество. Исследователь говорит о многочисленных пересечениях темы Тристана и творчества, начиная с мифа о его способности *петь соловьем* (французская поэма XIII века «Tristan Rossignol» и утверждение средневековой легенды о том, что через героя «на самом деле поет соловей» (384, с. 219–220). Именно с Тристаном Т. Ньякаш связывает главную тему «поэтической артикуляции», сквозь которую увидена ситуация стихотворения (384, с. 221)<sup>6</sup>. Сквозь нее же исследователь готов увидеть смысл не только этого стихотворения, но и творческой интенции вообще: «Единица артикуляции творческой есть не слово, а шум, пение соловья, вопли, свист, шелканье, хохот, звон ведер, треск — т. е. все, что обычно причисляется к неартикулированным звукам. Поэтому усилие поэта направлено не на создание осмысленного слова, а на то, чтобы выдержать огромную силу нечеловеческих голосов и присоединиться к этому истоку неартикулированной речи. Таким образом, творческий процесс осуществляется с помощью процесса, обратного по своей направленности акту артикуляции (в обычном смысле слова)» (384, с. 224)<sup>7</sup>.

Остается добавить, что таково определение творчества, развиваемое именно во второй половине стихотворения: оно хотя и дополнительно, но и противоположно тому, которое развернуто в 1–2 строфах. Из их соположения и рождается завершающее определение:

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

Это место тематично в бахтинском смысле слова, т. е. его словесная часть понятна только с учетом внесловесной ситуации высказывания. Перед нами ситуация не «Бетховена», внеаходимого по отношению к «игре», а Тристана-соловья — ее действующего лица, высветленного крупным планом как раз в акте творчества.

Мы до сих пор не акцентировали (теперь нужно это сделать), что действующим лицом третьей строфы является не просто Тристан, а то в нем, что больше него самого. Совершает действие не сам по себе Тристан, но «захолодь», которая «захлебывается» в нем «соловьем». Иначе говоря, Тристан застигнут в акте двойной метаморфозы — когда он, став больше самого себя, превращается в соловья, а его творческая интенция отделяется от него и становится «захолодью» — тем, от чего холодеют (тут сходятся восторг и смерть) и что находится «за холодом». Пастернак совершает феноменологическую дифференциацию «акта, содержания схватывания и схваченного предмета» (94, с. 20).

С точки зрения этого акта (и одновременно с внутренней точки зрения Тристана) и увиден мир в финальной строфе. Поэтому мы и говорили о тематизме ее. Мирозданье перестает быть внешним человеку и может быть пережито как «страсти разряды, человеческим сердцем накопленной», только в ситуации творчества, но никак не безотносительно к ней. Мало того, очевидно, такое переживание и есть главное необходимое условие творчества, а потому оно и становится финальным определением последнего.

Ньякаш интерпретировал смысл последней строфы как выход к тому, что Пастернак в «Охранной грамоте» называл «силой»<sup>8</sup> и о чем мы говорили при анализе «Памяти Демона». В нашем стихотворении «сила» называется «страстью» и здесь речь идет не об абстрактном «принципе силы»<sup>9</sup>, а о ее «голосе», ее «присутствии», или интенции — «захлебе» Тристана-соловья и соответствующих ему (correspondances) «белых воплях» мирозданья. И то, и другое — реальность *второго рождения*, ставшая возможной благодаря творческой метаморфозе. О Тристане-соловье в этом плане мы уже говорили многократно. Но и «кипящее белыми воплями / мирозданье» — очередной творительный падеж превращения, осложненный тем, что «белые вопли» — это еще и звезды<sup>10</sup>.

Второй раз в «Занятых философией» сближаются между собой звезды-вселенная (мирозданье) и отвечающий человек-соловей. В первый раз — в «Определении поэзии» это соположение завершилось иронически:

Этим звездам к лицу б хохотать,  
Ан вселенная — место глухое

В нашем стихотворении, напротив, звучит патетически:

Кипящее белыми воплями  
Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

Разгадка, очевидно в том, что в первом стихотворении финал — посттворческое состояние рефлексии, а в нашем он — кульминация творческого акта.

---

1. См. о «надоценочном слове» у Пастернака: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 376–377.

2. Далее следует уже откровенно аллегорическое истолкование образов стихотворения: «С наступлением ночи вступает в свои права и бессознательное состояние бывшего агента лирического действия, значит ночь (преставление света) означает и ночную темноту в самосознании творческой личности. Состояние космоса сливается с психическим состоянием и в третьей строфе, образно

смысловая система которой развертывается в рамках сновидения на уровне личного опыта и в рамках космического Светопреставления на уровне мифологической интерпретации» (218). См., напротив, «буквалистский» комментарий-интерпретацию: «Любое из чувств оно (творчество. — С.Б.) может выделить и возвысить над остальными, например, черную тоску, доходящую до воли к смерти» (Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Четыре стихотворения из «Сестры моей — жизни»: сверка понимания // Poetry and Revolution. Boris Pasternak's «My Sister Life». Stanford Slavic Studies 21. Stanford. 1999. P. 156).

3. Последнее толкование получает подтверждение в комментарии М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой: «Дама в шашках изображается двумя шашками одна на другой, т. е. действительно возвышается, как всадник, над пешими» (Указ. соч. С. 156).

4. Против такого прочтения однако, возражают М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая, считающие, как мы видели, что «конноборец» может быть объяснен только комбинациями шашечных фигур. Тем не менее именование фигур «пешками» все равно ведет к шахматам.

5. К. О'Коннор это место прочитывает так: «Метафорическая ассоциация, кажется, сравнивает черный свод погребца, блестящего льдом, с черным сводом небес, блестящим звездами <...>. Тристан представлен как олицетворение холода или прохлады». Лоза Изольды — та, что «пробилась из гробницы Тристана и проложила свой путь к гробнице Изольды, соединив влюбленных после смерти». — Указ. соч. С. 84. По М.Л. Гаспарову и И.Ю. Подгаецкой, «вероятно, лозой названа просто ветка с сидящим на нем соловьем, протянувшаяся с берегового куста и отразившаяся в заводи <...>. Подтекст — знаменитое восьмистишие Верлена» (Указ. соч. С. 157). Речь идет о стихотворении Верлена, входящем в «Романсы без слов»:

Le rossignol qui du haut  
d'une branche se regarde dedans,  
croit être tombé dans la rivière.  
Il est au sommet d'un chêne et  
toutefois il a peur de se noyer.  
(*Cyrano de Bergerac*)

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée  
Meurt comme de la fumée  
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,  
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême  
Te mira blême toi-même,  
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuilles  
Tes espérances noyés!

Деревьев тень в воде, под сумраком седым,  
Расходится, как дым.  
Тогда как в высоте, с действительных ветвей,  
Рыдает соловей.

И путник, заглянув к деревьям бледным, — там  
Бледнеет странно сам,  
А утонувшие надежды и мечты  
Рыдают с высоты. (Пер. В. Брюсова)

Ссылаясь на этот подтекст, комментаторы оспаривают толкование О'Коннор и предлагают свое: «Небесные звезды, отраженные в холодном (как погреб со льдом) заgone» (с. 157).

6. См.: «Тристанова захолодь» — онемение, последний вздох (холодный воздух) и метафорически — замирающий вздох Тристана, и тот момент, когда этот вздох заполняется жизнью, соловьиным пением.

7. Ср. с утверждением Е. Фарино, касающимся М. Цветаевой: «Слово совершает тут путь крайне противоположный его “естественному” пути: не из внутренней сферы говорящего наружу, отрываясь от говорившего, не из “беззвучного” и “нематериализованного” состояния к звуковому, фоническо-

му, а наоборот: от материального, звукового в сторону нематериального, беззвучного состояния» (*Фарино Е.* Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система. Поэтический язык М. Цветаевой) // Семиотика и структура текста. Вроцлав; Варшава; Краков; Гданьск. 1973. С. 12.

8. «От интерьера комнаты и от шахматной доски, через сад сновидения мы пришли к царству силы» (*Ньякаш Т.* Указ соч. С. 223). Соответствующее место из «Охранной грамоты», о котором ниже, М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая считают «общим подтекстом стихотворения» (Указ. соч. С. 156).

9. К такому пониманию склоняется Ньякаш Т., утверждая, что сад и звездное небо — «через акт логического отождествления абстрагируются» (Указ. соч. С. 223).

10. Этой связи не отмечают толкователи данного места. По О'Коннор, речь идет о «белой пене, которая возникает при кипении» — вселенная как «котел кипящих эмоций» (Указ. соч. С. 84). По М.Л. Гаспарову и И.Ю. Подгаецкой, «вероятнее, что это метафора, идущая от фразеологизмов “белый свет” и “белая горячка” через “белые” бред, абажур и бинт на лбу (в “Не трогать”» (Указ. соч. С. 157–158).

## 27. НАША ГРОЗА

Гроза, как жрец, сожгла сирень  
И дымом жертвенным застлала  
Глаза и тучи. Расправляй  
Губами вывих муравья.

Звон ведер сшиблен набекрень.  
О, что за жадность: неба мало?!  
В канаве бьется сто сердец.  
Гроза сожгла сирень, как жрец.

В эмали — луг. Его лазурь,  
Когда бы зябли, — соскоблили.  
Но даже зяблик не спешит  
Стряхнуть алмазный хмель с души.

У кадок пьют еще грозу  
Из сладких шапок изобилья,  
И клевер бурен и багров  
В бордовых брызгах маляров.

К малине липнут комары.  
Однако ж хобот малярный,  
Как раз сюда вот, изувер,  
Где роскошь лета розовой?!  
Сквозь блузу заронить нарыв  
И сняться красной балериной?  
Всадить стрекало озорства,  
Где кровь как мокрая листва?!

О, верь игре моей, и верь  
Гремящей вслед тебе мигрени!

Так гневу дня судьба гореть  
Дичком в черешенной коре.

Поверила? Теперь, теперь  
Приблизь лицо, и, в озареньи  
Святого лета твоего,  
Раздую я в пожар его!

Я от тебя не утаю:  
Ты прячешь губы в снег жасмина,  
Я чую на моих тот снег,  
Он тает на моих во сне.

Куда мне радость деть мою?  
В стихи, в графленую осьмину?  
У них потрескались уста  
От ядов писчего листа.

Они, с алфавитом в борьбе,  
Горят румянцем на тебе.

В первом и втором изданиях «Сестры моей – жизни» это стихотворение завершало раздел «Занятья философией» (еще не окончательно отделившийся от главы «Развлеченья любимой»). После него шла прозаическая вставка, за которой следовало стоявшее особняком стихотворение «Заместительница» и новый раздел – «Песни в письмах, чтоб не скучала».

С выделением «Занятья философией» в самостоятельный раздел «Наша гроза» окончательно изменила свою модальность, превратившись из «развлеченья любимой» в «занятья» лирического «я». Но след прежней соотнесенности с героиней сохранился в самом заглавии: «*наша*», значит «я» и героини, а «*гроза*» благодаря этому становится в равной мере и стихией природы, и (особенно на фоне предыдущего «Определения творчества») разрядом страсти, накопленной человеческим сердцем. Этим, а также большей конкретностью ситуации стихотворение вписывается именно в тему «развлечения любимой» и отличается от предыдущих «занятий философией», которые строились как поэтически-феноменологические «определения» поэзии, души и творчества. И все-таки у Пастернака, как станет ясно из анализа, были основания включить «Нашу грозу» именно в «Занятья философией».

## 1

Существует два комментария-пересказа и один монографический анализ «Нашей грозы». Остановимся на последнем, но по ходу разговора будем учитывать наблюдения комментаторов.

1. По И. Клаусу, стихотворение построено как «последовательный ряд событий, вызываемых явлением грозы. Смысловая общность элементов этого ряда проявляется в том, что они как бы являются своеобразными вариантами одного изначального типа события – *жертвоприношения* (371, с. 226).

2. Сначала (1–2 строфы) «гроза» выступает как *субъект* действия, объединяющий в себе противоположные стихии огня и воды, которые одинаково обладают очища-

ющей силой (371, с. 227)<sup>1</sup> и создают единство «между природным и человеческим миром» (371, с. 228).

3. В четвертой строфе мотив грозы трансформируется: она становится *объектом* действия: «У кадок пьют еще грозу» (371, с. 231).

4. В 5–6-й строфах совершается «бытовая травестия сакрального ритуала», его смеховая профанация: появляется новое действующее лицо – комар, который «играет ключевую роль в символическом акте жертвоприношения, являющегося центром композиционно-сюжетного построения стихотворения» (371, с. 231)<sup>2</sup>. «Лирическое “я” в этой профанной сюжетной сцене как бы намеренно предлагает себя в качестве жертвы <...>. Но, «несмотря на игровой тон описания ритуала жертвоприношения, как символический акт оно, несомненно, происходит» (371, с. 232). Это находит свое выражение в частности и в «гомологическом ряду»: капли дождя – багровая головка клевера – бордовые брызги – малина – нарыв – кровь, как мокрая листва («кровь» в связи с мотивом жертвоприношения изначально присутствовала в тексте). «К концу шестой строфы параллельно с явлением окончания грозы и совершения ритуала жертвоприношения завершается цепь этих гомологических элементов», а точка зрения, с которой ведется рассказ, «приближается непосредственно к лирическому субъекту, т. е. из сферы природы переводится в мир человека» (371, с. 233).

5. В седьмой строфе происходит «изменение лирического горизонта» и совершается еще одна трансформация образа грозы (371, с. 231)<sup>3</sup>. Гроза проникает в сферу микрокосма, во взаимоотношения между лирическим героем и его возлюбленной. Таким образом, по мнению автора статьи, создается *аналогия* между явлениями природы и явлениями, происходящими в интерперсональных отношениях и одновременно во внутреннем мире человека» (371, с. 233)<sup>4</sup>. Женское начало, заключающее в себе энергию лета и любви, становится посредником между творцом и его стихами. «Передача творческой и витальной энергии осуществляется посредством губ, и этот акт вызывает изменения в состоянии лирического героя <...>, пробуждает в нем творческое состояние <...>. С другой стороны, через этот акт взаимодействия и сам лирический субъект передает окружающему миру свою творческую энергию и тем самым способность к словесному самовыражению». Герой «способствует тому, чтобы мир смог заговорить на собственном языке». К элементам-стихиям воды и огня прибавляется здесь третье начало – воздух-дыхание (душа)» (371, с. 234). В первом тропе гроза сжигает сирень, в конце стихотворения «лирический герой “раздует в пожар” лицо возлюбленной» (371, с. 235–236).

6. В финале лирического героя вытесняют стихи – совершается «переход в творческий статус существования», герой «начинает жить стихом», т. е. в виде стиха (371, с. 233)<sup>5</sup>. Стихи, вытесняя поэта из текстового пространства, обретают самостоятельное, независимое существование. Между миром и текстом ставится знак равенства. Лирическое «я» к концу стихотворения «совершенно исчезает из текста, его заменяет новорожденное слово» (371, с. 233)<sup>6</sup>.

Это интересное и во многом точное прочтение – при всем его внимании к мифологической семантике образов – рационализирует стихотворение в двух направлениях. Во-первых, утверждается, что в нем имеет место *аллегорическое повествование* и создается всего лишь *аналогия* между человеком и природой (371, с. 233). Во-вторых, не учитывается тот факт, что Пастернак действительно возрождает *архаические образные структуры*, позволяющие выразить мифологическую семантику на соответствующем ей языке. Присмотримся сначала к образному языку.

В деле возрождения архаических образных структур и новой интерпретации их семантики Пастернак более всего продолжатель Блока. И в данном случае смысл «Нашей грозы» углубляется отсылкой к стихотворению старшего поэта:

Твоя гроза меня умчала  
И опрокинула меня.  
И надо мною тихо встала  
Синь умирающего дня.

Я на земле, грозою смятый  
И опрокинутый лежу.  
И слышу дальние раскаты,  
И вижу радуги между.

Взойду по ней, по семицветной  
И незапятнанной стезе —  
С улыбкой тихой и приветной  
Смотреть в глаза твоей грозе. (1906)<sup>7</sup>

При всем различии тона и смысла двух стихотворений, о «Нашей грозе» можно и нужно сказать то же, что заметил пронциательный исследователь о «Твоей грозе...» Блока: она «должна прочитываться не только как проявление высокого, всеохватывающего индивидуального чувства; его трагическая сила в том, что индивидуальное самозабвенное чувство должно восприниматься и как одно из преломлений общего вихря, налетевшего на жизнь. Хотя ничего об этом не сказано и не должно говорить — такова тут художественная многогранность, емкость образа и его внутренняя слитность, нерасторжимость, — гроза может и должна восприниматься и как «гроза» в общественных отношениях. Такой слитности разных и раздельных смыслов достигал до Блока явно предшествовавший ему в этом плане Тютчев» (90, с. 166)<sup>8</sup>.

В этом описании поэтического принципа Блока нетрудно опознать истоки того, что, начиная с Брюсова и Иоффе, осознавалось исследователями как отмеченная черта и пастернаковского стиля. Его элементарным и в то же время фундаментальным началом является *архитектонический и композиционный параллелизм «Нашей грозы»*, восходящий к поэтике Блока, а до него Тютчева.

«Наша гроза» — первое в «Сестре моей — жизни» стихотворение, не состоящее сплошь из четверостиший. И дело не только в завершающей двустрочной строфе, но и в самой структуре катренов. В каждом из них 3-я строка рифмуется с 4-й (обе с мужской клаузулой), а 1–2 остаются холостыми (1-я — с мужской, 2-я — с женской клаузулой) и рифмуются с соответствующими строками новой строфы. Благодаря такому построению (авгг / авдд) две соседние строфы связываются теснее, чем при обычной (замкнутой по четверостишиям) рифмовке, а все стихотворение дополнительно членится на 5 частей (по две восьмистрочных сверхстрофы в каждой) плюс завершающее двустушие — всего 6 компонентов.

Но они входят в две более крупные (состоящие из суперстроф) единицы, одновременно симметричные и асимметричные: 3//2+1. Первые три суперстрофы (24 стиха) посвящены грозе в природе, а две следующие и завершающее двустушие (18 стихов) — грозе любовной. Этот композиционный параллелизм — реализация архитек-

тонического двучленного параллелизма, лежащего в основе субъектной структуры «Нашей грозы».

К обнаружению образно-смысловой связи картин природы и любви исследователи (как это видно из нашего изложения) уже подходили. Но их формулировки различного принципа («метафоричность» О'Коннор, «аналогия» Клауса) акцентируют простое «сходство» между грозой и любовью, тогда как у Пастернака между ними возникают именно отношения двучленного параллелизма, как его понимал А.Н. Веселовский. Ведь «игра» грозы, развернутая в трех первых сверхстрофах, — это буквально один из членов параллелизма, вторым членом которого являются следующие три сверхстрофы, изображающие «игру» «я». См. начало соответствующих частей:

Гроза, как жрец, сожгла сирень  
И дымом жертвенным застлала  
Глаза и тучи. Расправляй  
Губами вывих муравья.

О верь игре моей и верь  
Гремящей вслед тебе мигрени!  
Так гневу дня судьба гореть  
Дичком в черешенной коре.

Звон ведер сшиблен набекрень.  
О, что за жадность: неба мало?!  
В канаве бьется сто сердец.  
Гроза сожгла сирень, как жрец.

Поверила? Теперь, теперь  
Приблизь лицо, и в озареньи  
Святого лета твоего  
Раздую я в пожар его!

Как и в фольклорном психологическом параллелизме, картины соотнесены не только в целом (природа — человек), но и в каждой из частей: *гроза // я; сожгла // раздую в пожар; сирень // ты* (ср. «намокшая воробышком сиреневая ветвь», девочка-ветка). «Соответствия» подчеркнуты и звуковыми, если не прямо рифменными, повторами (*сирень — набекрень — мигрени — в озареньи — верь — гореть — коре — теперь; сожгла-сожгла-гореть-пожар*).

Если здесь параллелизм очевиден, то сложнее организована переключка середины первой части стихотворения (четвертой строфы) и конца его второй части:

У кадок пьют еще грозу  
Из сладких шапок избылья,  
И клевер бурен и багров  
В бордовых брызгах маляров.

У них растрескались уста  
От ядов писчего листа.  
Они с алфавитом в борьбе  
Горят румянцем на тебе.

Тут интересующую нас форму труднее опознать, ибо над прежним параллелизмом «гроза-любовь» надстраивается параллелизм «гроза-стихи» и совершается откровенный выход в тему искусства, подготовленный строками о «техническом художестве» самой природы. И вновь «соответствия» воплощены в издалека идущих звуковых переключках: *муравья — маляров — малине — липнут — комары — малярный — балериной — соскоблили — избылья*. См. и другой ряд: *озорства — листва — уста — листва*, а также паронимы *бурен, багров, бордовых, брызгах, борьбе*.

Наконец, отметим еще один микропараллелизм (тоже поддержанный паронимией), благодаря которому особенно явно снимается граница между природой и человеком:

Как *раз* сюда вот, *изувер*,  
Где *роскошь* лета *розовей*?!  
*изувер*,  
Где *роскошь* лета *розовей*?!  
*изувер*



Всадить *стрекало озорства*,  
Где *кровь*, как *мокрая листва*?!

Таким образом, сверхстрофы на звуковом и смысловом уровнях интегрированы особого рода трехчленным параллелизмом «гроза-любовь-стихи».

3

Мифопоэтический по своему генезису параллелизм воплощает то, что не может быть адекватно передано никаким тропом — образ *жертвоприношения*. Присмотримся внимательней к трем субъектам (жрец, «я» и «ты»), участвующим в его акте.

«Жрец» и «ты» имеют природные соответствия: гроза и сирень /жасмин/. «Я» явно соотнесен с «грозой-жрецом», стихами и менее заметно — с муравьем и комаром. Иначе говоря, у «я» есть высокое и низовое соответствия, соотносящие его и с духовным, и с телесно-инстинктивным началами, на мифологическом уровне — с богом-громовником и хтоническими персонажами, связанными с богом нижнего мира Волосом-Велесом<sup>9</sup>. Оба этих персонажа — «муравей» и «комар» — сближены в памяти низовой культуры, например, в рязанском «камар» — муравей (301, т. 2, с. 301). У Пастернака же они соседствуют не только в нашем стихотворении, но и в «Степи», и именно там, где изображен первый акт творения: «В Начале / Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши». В «Нашей грозе» их с лирическим «я» связывает сквозной мотив «губ», возникающий уже в первой строфе:

...Расправляй  
Губами вывих муравья.

У кадок *пьют* еще грозу  
Однако ж *хобот* малярийный,  
Как раз сюда вот, изувер...

Всадить *стрекало озорства*,  
Где *кровь*, как *мокрая листва*?!

*Раздую* я в пожар его!

Ты прячешь *губы* в снег жасмина,  
Я чую на *моих* тот снег,  
Он тает на *моих* во сне.

У них /стихов/ потрескались *уста*...  
От ядов писчего листа (курсив везде наш. — С.Б.).

Подчеркнем, что «хобот малярийный» («стрекало озорства») у Пастернака — гротескная метаморфоза тех же «губ» — известно, что «хоботок» у комара «образован верхней и нижней губами» (344, с. 816).

В начале этого ряда образов — одно из самых трудных мест стихотворения:

Расправляй  
Губами вывих муравья.

К. О'Коннор комментирует его так: «Интимная команда – “Расправляй / Губами вывих муравья” – предположительно адресована любимой поэта, чьим поцелуем он, очевидно, приписывает высшую, небесную силу. Муравьем поэт, возможно, называет самого себя, чью метафорическую боль или несчастье может излечить только поцелуй возлюбленной. Возможно также, что «вывих муравья» – это неметафорический аккомпанемент окружения поэта, вызывающий такое ощущение хрупкости, что только нежный и деликатный поцелуй любимой может тут помочь» (385, с. 87). Такой трактовки не отвергают М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая, хотя сами склоняются к мифопоэтической версии: «На фоне сравнения с жертвенным дымом муравей на ладони представляется жертвенным животным, а прикосновение к нему губами – участием в ритуальной трапезе» (76, с. 158). Еще дальше идет Клаус, объясняющий «расправляй» мифологическим и библейским соответствием «дождя» и «речи»: появление в этом контексте «муравья» и «губ» реализует «древнюю магическую целительную функцию слова» (371, с. 228). Отметим и нерасчлененность субъекта и предмета речи: «расправляй» – обращение к «я», понятому как грамматическое второе лицо самого говорящего («ты») и в то же время как «другой». В свою очередь, «муравей» – это «другой» по отношению к «я» и «другой» в самом «я». Смысловая параллель к этому месту – строки из «Волн» (1931):

Ты б слушала и молодеда,  
Большая, смелая, своя,  
О человеке у предела  
От переростка муравья. (1, 347)

См. также «О, если б я прямой возник» («Любимая, – молвы слащавой»; курсив наш. – С.Б.). В таком окружении *расправлять губами вывих муравья* – значит: распрямлять себя в человека (из муравья), приобщаться к «вкусу больших начал», к стихии, к грозе, любви и жертвенности (ср. в «Охранной грамоте» – «делать из мухи слона»).

Переход от «муравья» к «комару» – переход от страдательного хтонического двойника «я» к персонажу активно-демоническому, что прочитывается с учетом семантики того же образа «губ». До «Нашей грозы» он встречался в книге трижды – два раза в стилистически нейтральном и один раз в разговорно-сниженном варианте («губы» – «рыльца», ср.: «хобот малярный»):

Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как *губы* в вермут окунал.  
(Про эти стихи);

Да капле из *рылец* не вылиться,  
И не разлучатся, хоть режьте.  
(Душистою веткою машучи);

*Губ*, волос и обуви,  
Подолов и прозвищ.  
(Звезды летом)

Мы уже писали о том, что в «Про эти стихи» благодаря интересующему нас образу происходит пересечение субъектной границы: на губы «я» накладывается «дрожь Лермонтова». В «Душистую веткою машучи» «рыльца» цветов играют ту же роль — удерживают нераздельное единство капель. См. и идущее после «Нашей грозы» стихотворение: «Имелась ночь. Имелось губ / Дрожание» («Имелось»), где тоже смешаны губы героев, как в более раннем стихотворении — сердца:

Пусть даже смешаны сердца,  
Твоей границей я не стану. (1912)

Настойчиво повторяющийся мотив заставляет вспомнить и другое раннее стихотворение — «Встав из грохочущего ромба» (1913, 1928), в котором о севере говорится:

Он весь во мгле и весь подобье  
Стихами отягченных губ /.../  
Мне страшно этого субъекта,  
Но одному ему вдогад  
Зачем, ненареченный некто, —  
Я где-то взят им напрокат (курсив везде наш. — С.Б.).

«Север» здесь откровенно выступает как особого рода «соборный» субъект, или на языке Гуссерля — трансцендентальная интерсубъектность. Параллели с ранними стихами подтверждают, что у Пастернака мотив «губ» связан с переходом «недоступной черты» («границы») между субъектами в акте творчества и любви. Аналогичная ситуация и в нашем стихотворении. В нем сближены «губы» героев и неназванные «рыльца» цветов («жасмина»), а стихи, имеющие «уста», превращаются в «румянец» на лице героини.

В этом контексте «хобот малярийный» оказывается *серьезно-смеховым* двойником «рыльца» цветов и губ-уст. «Комар», конечно, и травестийно-комический образ, но с ним связаны и серьезные темы *демона, жертвы* (371, с. 231–232), *болезни-творчества* (300, с. 215)<sup>10</sup>, *перехода границы*. На последнем моменте остановимся подробнее.

Травестийное «стрекало озорства» пародирует интенцию лирического «я»: устремленность к единству с «сестрой-жизнью» оборачивается непосредственным, буквальным неразличением «малины» и человека, «крови» и «мокрой листвы». Смеховое начало и комически снижает, и одновременно углубляет интенцию единства, укореняя ее и на «низовом» уровне микрокосма — в глубинах инстинкта (мимикрирующего старика-подхалима из «Марбурга»), и в боге нижнего мира Волосе-Велесе.

Но очевидна как соотносительность («двойничество») этих двух хтонических персонажей с «я», так и их противоположность: первый из них становится в стихотворении объектом исцеления и магического воздействия, второй — травестийным субъектом, несущим «я» болезнь, хотя она есть одновременно и предтворческое состояние. В целом перед нами две стороны архаического акта жертвоприношения, в котором, как известно, «жрец и жертва — одно»<sup>11</sup> и герой которого выступает одновременно в двух ипостасях: субъекта и объекта, действующего и испытывающего воздействие, активного и страдательного лица. Этот неосинкретизм проведен в «Нашей грозе» не только на уровне героев и субъектной архитектоники (гроза-жрец, «я», муравей, комар и, как мы увидим ниже, — «ты»), но и на, казалось бы, формальных

уровня целого. Прежде всего — в композиционном и образном параллелизме грозы-любви-стихов, в звуковом символизме, вплоть до способа рифмовки. Описанная выше структура строфы, последние две строки которой рифмуются между собой, а две первые — с соответствующими строками другой строфы, по своему разыгрывает и форму открытых «уст» стиха, и переход его из строфы в строфу, как из уст в уста.

#### 4

Вариант этой же открытости и перехода — типичные пастернаковские конструкции типа

Звон ведер сшиблен набекрень<sup>12</sup>.

У кадок пьют еще грозу  
Из сладких шапок изобилья.

(при обычном, «закрытом» словоупотреблении набекрень заламывают шапку, а пьют из ведер; ср. «сладкий заглохший горох» и «слезы вселенной в лопатках» из «Определения поэзии»).

Но завершающую форму образ жертвенной открытости и перехода получает в излюбленном Пастернаком архаическом образном принципе — *творительном метаморфозы*<sup>13</sup>. Этот тип образа впервые появляется в трагической шестой строфе, когда речь заходит о комаре (далее курсив везде наш. — С.Б.):

Сквозь блузу заронить нарыв  
И сняться красной балериной?<sup>14</sup>

Вторично он проигрывается в переходной седьмой строфе, открывающей «большой» параллелизм «гроза // я»:

Так гневу дня судьба *гореть*  
*Дичкам* в черешенной коре<sup>15</sup>.

В третий раз он возникает в последнем двустишии, говорящем о завершающем и не метафорическом, а реальном *превращении* грозы-любви-стихов в героиню:

Они с алфавитом в борьбе  
*Горят румянцем* на тебе.

Мы помним, что И. Клаус утверждал, будто в финале «Нашей грозы» между миром и текстом ставится знак равенства, а лирическое «я» совершенно исчезает — его заменяет новорожденное слово. Это не так. Не слово (тем более не «текст»), выгнанные человека, венчают стихотворение. В нем *огонь грозы-любви-стихов* приносится в жертву героине — в буквальном смысле превращается в *«румянец», горящий на ее лице*. Стихи, посвященные ей, *становятся ею*, поэтому и — «*Наша гроза*», поэтому же и — «*Занятыя философией*».

---

1. См. далее со ссылками на Е. Фарино и А. Маймескулову о семантике дождя и его мифологических и библейских (дождь-слово-творчество) реминисценциях у Пастернака.

2. На этом персонаже останавливаются и комментаторы. К. О'Коннор — в связи с упоминанием природных реалий (багрового цвета и разных оттенков красного), а также ввиду содержащихся в образе эротических намеков (девушка — малина и др.) (*O'Connor K. T.* Boris Pasternak's «My Sister — Life». *The Illusion of Narrative*. Ann Arbor, 1988. P. 88). Последний смысл образа акцентируют М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая: «Образ отчетливо эротический, поэт завидует комару в его “озорстве”: отсюда пойдет любовная тема следующих строф. Замечательно, что в первом варианте этого не было (разве что в невысказанной аналогии), там комар имел дело только с “рассадой”» (*Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Четыре стихотворения из «Сестры моей — жизни»: сверка понимания // *Poetry and Revolution*. Boris Pasternak's «My Sister Life». *Stanford Slavic Studies* 21. Stanford. 1999. P. 156). О мифологическом аспекте образа «комара» говорит Е. Фарино (см. ниже, примечание 9).

3. О том, что И. Клаус называет трансформацией, К. О'Коннор пишет в преамбуле своего комментария: стихотворение, «как показывает заголовок, отражает интимную связь с поэтом и его возлюбленной. Фактически утверждается, что гроза имеет метафорический аспект, который делает ее выражением взаимоотношений самих влюбленных. Эта гроза в контрасте (? — С.Б.) с грозой революции, описанной ранее в данной главе, — гроза самих влюбленных и, таким образом, является частью их личной истории, в противоположность истории, разделенной со всем поколением (? — С.Б.). Однако тем фактом, что гроза влюбленных и гроза революции слиты в одном образе, предполагается не только их контраст, но и их сравнение» (О'Коннор К. Указ. соч. С. 87). Точнее — их параллелизм, как мы покажем ниже.

4. См. об этом же в комментарии О'Коннор: «Применение эпитета “святое лето” заставляет вспомнить квазирелигиозные намеки первой строфы, где гроза уподоблялась языческому жрецу, использующему огонь для жертвоприношения. Как жрец, поэт тоже играет с огнем и, таким образом, является участником и творцом спектакля света и звука, грозы и любовной игры <...>. Упоминание цветов жасмина укрепляет уже возникшую ассоциацию между поэтом и грозой. Гроза накаляет сирень и в то же время любимую, чьи губы, в свою очередь, растопили жасмин, прикрывший их. Тот факт, что поэт чувствует эффект таяния на своих губах, выявляет его двойственную роль: как фактора огня и грозы, но так же как их получателя» (О'Коннор К. Указ. соч. С. 89–90).

5. О завершающем метатекстуальном ходе см. и у комментаторов: «Поворот на 180 градусов, выполненный в финальной строфе, напоминает “Болезни земли”»; здесь еще раз обсуждаются собственные стихи поэта — то, чем была пронизана вся глава “Занятие философией” и что было разлито между другими темами, теперь собрано воедино» (О'Коннор К. Указ. соч. С. 90). М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая также выделяют «метапоэтическую концовку», но почему-то считают, что она у Пастернака «нечаста» (Указ. соч. С. 160).

6. Иначе понимает это место О'Коннор: «Поэзия, что увековечила возлюбленную поэта, в конце концов, неотличима от самой возлюбленной и настолько же является вдохновением для ее существования, насколько возлюбленная — для него» (Указ. соч. С. 90).

7. Опубликовано первый раз в 1907 г., а вторично в 1918 г. (см.: *Блок А.А.* ПСС: В 20 т. Т. 2. М., 1997. С. 703), когда оно могло быть замечено Б. Пастернаком. Первая публикация «Моей грозы» — 1919 г.

8. *Громов П.П.* А. Блок. Его предшественники и современники. М.:Л., 1966. С. 166. Отечественный исследователь тут лучше чувствует поэта, чем К. О'Коннор, которая считает, что «описывая любовную связь как грозу, Пастернак сопротивляется другой грозе, революции» (О'Коннор К. Указ. соч. С. 95).

9. См. Фарино Е. о комаре у Пастернака как демоническом персонаже и носителе либидо — с отсылкой к мифопоэтической семантике: «Комар же и в русской народной мифологии и в русской поэтической традиции (Державин, Мандельштам, Хлебников, Цветаева), связан как с представлением о владителе мира Волосе-Велесе, так и с песне-стихотворным началом» (Фарино Е. *Поэтика Пастернака*. Wien, 1989. С. 180). Исследователь связывает с этой темой фамилию знакомого Пастернака и двоюродного брата Елены Виноград — Штиха (Stich — укол, укус насекомого, колющая боль), сыгравшего по отношению к ней роль Комаровского (еще один демонический персонаж) при Ларе. Значимость для поэта мифологической семантики «комара» могла быть вызвана и этимологией: лат. *meccun* (комар?) и древневерхненемецкое и др. ирландское *meccun* — «мак» и «пастернак» (*Маймескулова А.* «Мухи мучкапской чайной» Б. Пастернака // *Studia Filologiczna Rossyjska*. 14. Wydgoszcz/ 1992).

10. См.: Фарино Е. *Поэтика Пастернака*. С. 215; Он же. Введение в литературоведение. Katowice. 1980. С. 140–142. В нашем стихотворении, как замечено, в третьей строфе («зябли», «хмель») начинается тема «болезни» как синонима предтворческого состояния (*Клаус И.* Указ. соч. С. 231) — первая ее

реализация связана именно с интересующим нас образом: «комары», «малярийный», «зронить на-рыв».

11. См. у Вяч. Иванова: «Познай себя: свершается свершитель, / И делается делатель; ты — будешь. / “Жрец” нарекись, и знаменуйся: “Жертва”. / Се, действие — жертва...» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. II, Брюссель. С. 157). В соответствии с этим архаическим представлением, «я» стихотворения, как мы увидим ниже, не только жрец, но и жертва, не только автор «спектакля» (К. О'Коннор), приносящий в жертву героиню, но и тот, кто приносит себя в жертву — ей.

12. Это место О'Коннор объясняет, исходя из внетекстовых реалий и не учитывая внутреннюю форму образа: «...Звук пустых ведер, когда они капля за каплей наполняются водой. Звук кажется наклоненным, повернутым набок» (Указ. соч. С. 87).

13. Роль его в нашем стихотворении, правда, без выявления его исконной мифопоэтической семантики, подчеркивает венгерский исследователь, утверждая, что «творительный падеж в разных поэтических конструкциях может рассматриваться как отражение на грамматическом уровне одной из основных закономерностей поэтического мира Пастернака, закона метаморфоз» (*Клаус И.* Указ. соч. С. 236).

14. См. комментарий: «Это, конечно, описание напившегося кровью комара с длинными болтающимися ногами, взлетающего со своей жертвы и улетающего прочь. Женское “балерина” особенно уместно в качестве метафоры для напившегося кровью комара, так как именно женская половина этих насекомых сосет кровь» (*О'Коннор К.* Указ. соч. С. 88). Здесь, как и везде, исследовательница не различает метафору и творительный превращения.

15. См. комментарий: «Сравнение предполагает, что куст загорелся от молнии, и передает сразу два смысла: и неожиданную вспышку огня, и столь же неожиданное истощение гнева, часто сопровождающее бурные отношения» (*О'Коннор К.* Указ. соч. 89). И здесь, однако, наряду со сравнением есть творительный превращения — «дичком», чего не учитывают и М.Л. Гаспаров, и И.Ю. Подгаецкая, видящие лишь эротическое *сравнение* «я» с «дичком»: «Мы бы ждали, что поэт сравнит себя не с дичком, а с привоем (обмолвка?), но, видимо, можно понимать и так: “жаркие летние соки дичка переселят соки культурного привоя” (за “гневом дня” — фразеологизм “злоба дня”, каламбурное напоминание о злом комаре)» (Указ. соч. С. 160).

## 28. ЗАМЕСТИТЕЛЬНИЦА

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,  
У которой суставы в запястьях хрустят,  
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,  
У которой гостят и гостят и грустят.

Что от треска колод, от бравады Ракочи,  
От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей  
По пианино в огне пробежится и вскочит —  
От розеток, косяшек, и роз, и костей.

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шалый,  
Зачаженный бутон заколов за кушак,  
Провальсировать к славе, шутя, полушалок  
Закусивши, как муку, и еле дыша.

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина  
Холодящие дольки глотать, торопясь  
В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,  
Зал, испариной вальса запахший опять.

Так сел бы вихрь, чтоб на пари  
Порыв паров в пути  
И мглу и иглы, как мюрид,  
Не жмура глаз снести.

И объявить, что не скакун,  
Не шалый шепот гор,  
Но эти розы на боку  
Несут во весь опор.

Не он, не он, не шепот гор,  
Не он, не топ подков,  
Но только то, но только то,  
Что — стянута платком.

И только то, что тюль и ток,  
Душа, кушак и в такт  
Смерчу умчавшийся носок  
Несут, шумя в мечтах.

Им, им — и от души смеша,  
И до упаду, в лоск,  
На зависть мчащимся мешкам,  
До слез, — до слез!

Мы уже упоминали о месте этого стихотворения в автографе 1919 года и первых изданиях «Сестры моей — жизни», где заглавие «Заместительница» напечаталось тем же шрифтом, что названия циклов. Но стоит оно вне цикла, получая фактически его статус и располагаясь между разделами. И внутри себя «Заместительница» двухчастна, притом каждая из частей написана разными размерами, так что перед нами нечто среднее между стихотворением и минициклом. Такая промежуточность была первоначально еще более подчеркнута наличием перед стихотворением прозаического примечания.

Трудно не заметить, что такое положение стихотворения в книге (не снятое полностью его последующим вводом внутрь цикла) отвечает его промежуточной и «заместительной» природе: и речь в нем идет о «карточке» как *субституте* любимой (сестры-жизни).

Кажется, что именно этот смысл заглавия разумеется сам собой. Но К. О'Коннор рассмотрела еще одно возможное, хотя, по ее словам, «самое поверхностное» понимание слова «заместительница»: «Одна любимая женщина пришла на место другой» (385, с. 90). Такое прочтение исследовательница отвергла по следующим соображениям: «Нет оснований предполагать, что существует простое соответствие между линейной хронологией биографии поэта и линейной последовательностью текстов “Сестры моей — жизни”. Женская линия, присутствующая во многих стихотворениях, не предполагает двух четко разделенных форм, благодаря которым мы получили бы право сказать, что мадам Х окрасила стихотворения 1–28, а мадам У — стихотворения 29–50» (385, с. 90)<sup>1</sup>. Поэтому О'Коннор возвращается к традиционной трактовке заглавия, но существенно ее трансформирует: «Более глубокое и, в конце концов, более ценное

прочтение заголовка опирается на метафорический вывод, данный в контексте самого стихотворения и содержащийся во всей главе. Любимая присутствует в стихотворении в форме живого фото или карточки, которая всегда остается перед глазами поэта. Та поэтическая фотография, которую он носит с собой, на самом простом уровне — это ее заместительница. Фотография любимой, что живет в душе поэта, на самом деле живое, подвижное фото» (385, с. 90).

Таким образом, предлагается *метафорическое* понимание слова «заместительница» и, соответственно, «карточка»: на самом деле это не карточка, а «живое фото», не реальный предмет, а создание воображения лирического «я», нечто вроде «девочки» эпитафия из Н. Ленау, чей образ буквально сотворен фантазией поэта и запечатлен на облаках, как на холсте. Несмотря на соблазнительность такого толкования, текст Пастернака сопротивляется метафорическому прочтению: прямо названная карточка *существует*, но (и тут К. О'Коннор права) она значит больше, чем просто карточка, ибо является *символом* (а отнюдь не метафорой) героини.

Что же касается присутствия в реально-символическом женском образе у Пастернака мадам X и мадам Y, то и эта проблема не так проста в свете того наложения в книге женских образов, которое открыла А. Майер и о котором мы писали. Вполне законен вопрос, не восходит ли то, что исследовательница считает двумя противоположностями архетипического женского образа, к впечатлениям не только от героини «Сестры моей — жизни», но и от героини «Поверх барьеров»? Как бы то ни было, именно символическая природа «Заместительницы» интуитивно представляется очевидной. Рассмотрим более подробно, что говорит само стихотворение.

## 1

В нем Пастернак в очередной раз переключается с Лермонтовым — теперь с его стихотворением 1837 года:

Расстались мы; но твой портрет  
Я на груди моей храню:  
Как бледный призрак лучших лет,  
Он душу радует мою.

И новым преданный страстям  
Я разлюбить его не мог:  
Так храм оставленный — все храм,  
Кумир поверженный — все Бог!

Уже первые строки Лермонтова неоднозначно отсылают нас к ситуации, в которой находятся герои Пастернака. Менее явные переключки возникают между текстами и благодаря соотнесенности каждого из них с романтической традицией.

Ю.М. Лотман показал, что стихотворение Лермонтова имеет своим фоном поэтику романтизма и спроецировано на «своеобразное отношение “я” и “ты” как двух семантических центров в лирике этой системы» (157, с. 169). В то же время русский поэт не дает типично романтического завершения. У него «конфликт “я” — “ты” — “заместитель” решен <...> очень своеобразно: “я” и “ты” сразу же уравниваются и сведены в единое “мы”. Но семантика *соединяющего* оба центра местоимения противопоставлена *разъединяющему* значению глагола <...>. Однако продолжение снова сталкивает нас с неожиданностями: парной оппозицией, на которую распадается “мы”, оказы-



ваются не “я” и “ты”, а “мой” и “твой” с их раскрывающимся на фоне этого ожидания значением частичности — они обозначают не личности двух лирических центров текста, а несут некоторую частичную по отношению к ним семантику: “*твой* портрет”, “*моя* грудь”. Но и здесь неожиданности не кончаются: если “я” и “ты” находятся в состоянии разрыва, то выступающие в тексте заменители их — соединены:

*Расстались* мы; но *твой* портрет  
...на груди *моей* храню» (157, с. 174–175).

Таким образом, портрет оказывается медиатором между «я» и «ты» и, как выясняется далее, он соединен не просто с «моей грудью», но и с «моей душой», хотя и является «совсем не адекватной заменой “тебя”», а лишь «Бледным призраком лучших лет» (157, с. 175). Еще более усложняется художественный смысл во второй строфе, которая в отличие от первой видит в портрете не «бледный призрак лучших лет», а «более прочную привязанность, чем уже оставленная возлюбленная» (157, с. 176). Действительно, «портрет» и в первой и во второй строфе заменяется местоимением «он» («его»), что позволяет, с одной стороны, создать между «я» и «он» «отношение равенства», а с другой стороны, дает возможность уравнивать «он» в объеме и противопоставить по содержанию — «ты»: разлюбив *тебя*, я не мог разлюбить *его*» (157, с. 178).

Здесь, однако, Лотман не совсем точен. У Лермонтова сказано не «разлюбив тебя», а «новым преданный страстям, я разлюбил *его* не мог», т. е. «я» (даже будучи предано «страстям», что не равнозначно «любви») не может «разлюбить» не «ты», а «портрет». Последний, таким образом, обретает статус едва ли не сакральной надличностной ценности, почти *иконы*, особенно на фоне последующих косвенных рефлексивов, падающих на него от сравнений с «*храмом*» и «*Богом*». Позже этот мотив преломится в лирике Блока и также будет учтен Пастернаком. Речь идет о стихотворении:

О доблестях, о подвигах, о славе  
Я забывал на горестной земле,  
Когда твое лицо в простой оправе  
Передо мной сияло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.  
Я бросил в ночь заветное кольцо.  
Ты отдала свою судьбу другому,  
И я забыл прекрасное лицо.

Летели дни, кружась проклятым роем...  
Вино и страсть терзали жизнь мою...  
И вспомнил я тебя пред аналоем,  
И звал тебя как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,  
Я звал тебя, но ты не снизошла.  
Ты в синий плащ печально завернулась,  
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют своей гордыне  
Ты милая, ты нежная, нашла...  
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,  
В котором ты в сырую ночь ушла...

Уж не мечтать о нежности, о славе,  
Все миновалось, молодость прошла!  
Твое лицо в его простой оправе  
Своей рукой убрал я со стола. (1908)

Здесь те же, что у старшего поэта, главные мотивы: разлука и портрет-фотография как «заместительница» героини. Но отчетливей обожествление субститута, который почти откровенно становится сияющим лицом-иконой и «кумиром». В «О доблестях, о подвигах, о славе» акцентировано, что герой даже тогда, когда любимая была с ним рядом, не воспринимал ее как живую, обожествлял (а по существу «расчеловечивал») ее и «забывал» обо всех ценностях жизни, глядя не на нее, а на ее «икону» — и это главная трагическая вина героя, повлекшая последующее «возмездие»<sup>2</sup>. Таким образом, у Лермонтова портрет *замещал отсутствующую* любимую, у Блока же он *подменяет присутствующую*, но парадоксально убирается со стола тогда, когда герои расстались и портрет, казалось бы, и должен был стать необходимым, как это было у Лермонтова.

Только на фоне Лермонтова и Блока становится виден чисто пастернаковский поворот темы в «Заместительнице»<sup>3</sup>.

При всех различиях между стихотворениями Блока и Лермонтова, в них отражены два этапа «самокритики» романтического в своем генезисе жизненно-эстетического сознания. У Лермонтова критическое отношение к «я» предельно имплицитно и не выражено прямо, а косвенно «проявлено». У Блока оно более откровенно и концептуально. И все-таки самокритично оценивающее себя «я», в разной степени отодвигаемое от автора, в обоих случаях продолжает оставаться в центре художественного целого, а героиня при всей ее идеальности (или благодаря ей) играет в событии *служебную* роль. Пастернак же совершает две глубокие инверсии.

И у него героиней является заместительница-карточка. Но он, во-первых, ставит в центр стихотворения именно *ее*, а «я» уводит в тень (прямо оно появляется только в первой строке: «*Я живу с твоей карточкой...*»); во-вторых, если в постромантическом сознании «расчеловечивалась» героиня, то теперь *очеловечивается* «карточка» и начисто снимается граница между живым и неживым.

Сама по себе первая из названных особенностей стихотворения была замечена интерпретаторами<sup>4</sup> и даже интуитивно связана с проблематикой «вечно женственного»<sup>5</sup>. Но свой глубинный смысл центральное положение «женственного» начала у Пастернака, несомненно, приобретает именно в конкретных текстуальных переключках, более того — в диалоге с Блоком и Лермонтовым.

В отличие от статуарного женского портрета-иконы своих предшественников, Пастернак демонстративно оживляет «карточку» и делает именно ее воплощением сестры-жизни —

той, что хохочет,  
У которой суставы в запястьях хрустят,  
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет...

И далее она предстает в стремительном движении (4 первые строфы анапеста), экспрессия которого только нарастает в тот момент, когда о героине говорится — «Так сел бы вихрь» (вся вторая, уже ямбическая часть стихотворения — развертывание этого сравнения с «вихрем», т. е. еще большее выявление экспрессии). Показательно, что в движении же возникает психологический портрет героини, гораздо более *живой*, чем в других стихотворениях книги, когда на сцену выходит она сама, а не ее субститут.

Возвращаясь к сопоставлению, мы видим, что «заместительница» у Пастернака *стихийна*, как героиня блоковской «антитезы» (Снежная маска, Фаина, позже — Кармен)<sup>6</sup>, и одновременно *страдательна*. Нельзя не заметить, особенно с учетом более позднего «Доктора Живаго»<sup>7</sup>, еще одного источника «Заместительницы» — стихийных и страдающих героинь не только Блока, но и Достоевского (см. и *карточку* Настасьи Филипповны в «Идиоте»). Однако эмоционально-волевое интонирование софийного образа у Пастернака иное, чем у предшественников. «Ее» образ возникает на скрещении не присущих героиням Достоевского и Блока *веселости и смеха*, но и грусти («и гостят и грустят»), даже «муки» («полушалок, / закусивши как муку и еле дыша»; «и мглу и иглы, как мюрид, / Не жмуря глаз снести»), а точнее — на переходе от радости к страданию, по формуле финала: «от души смеша, / И до упаду, в лоск <...> До слез, — до слез».

Перед нами типично пастернаковское переживание женской непосредственной жизненности, страдания и отваги, притом увиденных с максимальным приближением к интенции героини. Это достигается тем, что, хотя высказывание принадлежит «я», первое лицо местоимения сразу же уступает место неопределенной форме глагола, говорящей о действиях и состояниях «ты»: «*провальсировать* к славе»; «апельсина / холодящие дольки *глотать*»; «*снести*», «*объявить*». Возникающая в таких конструкциях легкая субъектная неопределенность и приближение к кругозору героини кульминируют в трех финальных строфах, в которых высказывание почти откровенно строится как внутренняя и несобственная прямая речь, равно принадлежащая «я» и «ей». Этот эффект усилен пропуском шифтеров («стянута платком» — говорит о себе она или другой? «несут, шумя в мечтах» — «меня» или «ее?»), своеобразным аграмматизмом (разрывом или далекостью синтаксических связей: «чтоб» / пятая строфа/ «объявить» /шестая строфа/ — «им, им» /десятая строфа/), пронизанностью «ее» сознания для «я» («от души смеша» — так могла бы утверждать только сама героиня, а «на зависть мчащимся мешкам» — едва ли не ее иронический взгляд на танцующих «гостей»).

Получается, что карточка-заместительница играет роль, аналогичную «зеркалу» в одноименном стихотворении. Как зеркало, которое в романтически-символистской парадигме говорило о двоemiрии и невозможности контакта с инобытием, у Пастернака стало символом единства «я» и мира, так и «карточка» демонстративно снимает границу не только между отражением и непосредственной реальностью, но и между живым и неживым, «я» и «ты», прошлым и настоящим.

Что касается времени, то перед нами стихотворение, в котором акцентирована тема *воспоминания*, а точнее — *поиска утраченного времени* (с раздела «Романовка» ретроспекция станет в «Сестре моей — жизни» ведущей). Герой не просто вспоминает, он, как не совсем гладко формулирует исследовательница, глядя на карточку, восстанавливает «в памяти через органы чувств процесс сенсуального восприятия», «заново ощущает и переживает, т. е. получает равный первичному восприятию опыт» (366, с. 241). Следует сказать сильнее: *не равный первичному, а больший*, как у Пруста в сход-

ных ситуациях и у Блока во второй половине стихотворения «О доблестях, о подвигах, о славе», после слов: «И вспомнил я тебя пред аналоем, / И звал тебя как молодость свою». В акте этого второго воспоминания герой Блока перестает быть «идолопоклонником» и начинает видеть «ее» не как сияющее лицо-икону, а как живую женщину, пристрастную, даже грешную («гордыня»), но и «высокую» («синий плащ»). В этот момент разражается катарсис, рождающий не просто обретение утраченного, но выход в иной план существования — откровение-сотворение того, что герою было недоступно в его первичном переживании. Пастернак, по существу, начинает с того, на чем закончил Блок: он сразу вспоминает и изнутри видит *живой* не только героиню, но и ее карточку. Поэтому в ином, чем у предшественника, направлении развивается сюжет и идет движение смысла.

## 2

Рассмотрим эту смысловую перспективу, тем более что та интерпретация стихотворения, которая уже существует, на наш взгляд, искажает ее.

С. Харати считает, что в «Заместительнице» изображена «культура» (1–4 строфы) и «природа» (5–9 строфы), причем последняя строфа «объединяет в себе данные две сферы в единое целое и таким образом снимает противопоставление природа — культура / цивилизация» (366, с. 238). Это «снятие» осуществляется, по мнению исследовательницы, в творчестве и происходит во второй части стихотворения. Первый и центральный субъект ее — «вихрь». В противоположность «карточке» он неподвижен (366, с. 242) и «выполняет функцию агента энергии, направленной вовнутрь, на самого себя». Вихрь превосходит уровень активности «карточки», поглощающей и излучающей энергию. Он намерен дать вербальное оформление накопившейся в нем энергии, т. е. воплотить ее не в движение, а в текст: «так сел бы вихрь <...>, чтоб объявить...» Другие агенты (порыв паров, мгла, иглы, скакун, шепот гор, топ подков), как и «гости» первой части («мешки»), — агенты условной энергии, обладающие бесплодной активностью (366, с. 243). Героиня же из персонафицированного носителя энергии превращается в саму энергию (366, с. 244).

Сказанное выше (кроме идеи «превосходства» вихря над «карточкой») в принципе не вызывает возражения, хотя оно очень абстрагировано от реальной сюжетной ситуации. Далее, однако, исследовательница делает вывод, противоречащий тексту. Оказывается, что главный герой второй части стихотворения — «вихрь» — это вовсе не героиня, а «не кто иной, как лирический субъект, который действительно прекращает поглощение энергии, садится за стол и, сконцентрировав в себе полученную энергию, воплощает ее в текст» (366, с. 246)<sup>8</sup>. Это самоопределение лирического субъекта якобы можно выразить афоризмом: «Я живу, так как через меня проходят энергии»: «Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет» (366, с. 247).

Подобное прочтение «Заместительницы» (мало того, что оно никак не обосновано текстом) тем более некорректно, что навязывает Пастернаку позицию, с которой он вступает в диалог и от которой дистанцируется. Мы уже увидели, что поэт уводит в тень лирическое «я», уступая центральное место героине. И именно в этом направлении (а не в сторону эгоцентрического «поглощения» «ты») развивается дальше внутреннее событие стихотворения.

Центральным сюжетным моментом его оказывается сравнение героини с вихрем, начинающее вторую часть текста. С. Харати считает, что две части стихотворения, «на первый взгляд не связанные» (366, с. 238), соединены в сравнительную конструкцию частицей «так», а потому их сюжетные линии — «части одного развер-

нутого сравнения» (366, с. 240). В целом же стихотворение якобы «образует формально замкнутый круг, состоящий из двух синтаксических конфигураций» (366, с. 239). Последнее, как мы увидим, неточно, но и само сравнение требует более внимательного рассмотрения.

Перед нами сравнение особого рода — оксюморонное и апофатическое. Его смысл в том, что героиню невозможно представить себе в состоянии покоя так же, как нельзя представить себе вихрь сидящим. Именно эту немислимую ситуацию изображает вторая часть стихотворения для того, чтобы от противного завершить рассказ об особом рода жизненности героини, сохраняемой и ее субститутом. Гротескное сравнение с сидящим вихрем выполняет, таким образом, не только «отрицательную», но и утверждающую («потенцирующую», по формулировке С.Л. Франка), роль, ибо «вводит нас в совершенно новую область бытия» (313, с. 292) — в область *софийной энергии*.

Вторая часть стихотворения действительно резко отличается от первой. Прежде всего, меняется ритм<sup>9</sup>. Четырехстопный анапест с женской и мужской клаузулами сменяется чередованием четырехстопного и трехстопного ямба со сплошной мужской клаузулой. Меняется не только место акцентов, но и длина строки — с 12–13 слогов до 8–6, т. е. почти вдвое. При этом ритмические «возмущения» в двух частях стихотворения тоже строятся на разной основе.

В 1–4 строфах выразительные нарушения ритма возникали благодаря *удлинению* строк и введению в анапестическую стопу сверхсхемного безударного слога:

6. По **пи**анино в огне пробежится и вскочит...  
 7. От стекляшек в гостин**ой**, от стекла до гостей...  
 15. В опоясанный лю**строй**, позади, за гостин**ой**...

В ямбических 5–9 строфах (которые на фоне первой половины стихотворения сами выглядят сжатыми), наоборот, нарушение ритма идет за счет усиления интенсивности звучания. Этот эффект, помимо сплошных мужские клаузул, создает ритмические ходы, особенно густо представленные в завершающей строфе. Здесь в пределах одной строки нагнетаются спондеи и редкий по закону альтернирующего ритма пиррихий на второй стопе четырехстопного ямба:

33. **Им, им** — и от души смеша...

Последний же стих этой строфы —

36. До слез, — до слез! —

не трехстопный, как ожидалось, а двухстопный, и, таким образом, кончается «Заместительница» самой короткой из всех строкой (в два ударения и четыре слога, при максимуме в четыре ударения и тринадцать слогов).

Та же тенденция — в интонировании. Вот как выглядит картина распределения словоразделов (учитывались только знаменательные части речи):

	<i>односложные слова</i>	<i>двухсложные</i>	<i>трехсложные</i>	<i>четырёх-</i>	<i>пяти-</i>
1–4 строфы	6	32	21	7	3
5–9 строфы	24	32	4	1	0

То есть при равном числе двухсложных слов, односложных во второй части в четыре раза больше, а трехсложных меньше в пять раз (не говоря уже о более длинных словах, которые в ней практически отсутствуют).

На уровне эвфонии обращает на себя внимание смена ударной гласной. В рифменных клаузулах ударные звуки распределяются следующим образом:

	А	О	И	Е	У
1–4 строфы	8	4	2	2	0
5–9 строфы	4	10	4	0	2

Если в первой части явно доминировало «а», то во второй — «о», что подкрепляется распределением этих звуков под ударением во всех словах текста. «А» в ударной позиции в 5–9 строфах встречается в два раза реже, чем в 1–4 строфах (13 против 26), а «о» — чаще, хотя и не намного (24 против 19).

Выразительная нагрузка на эти звуки тем сильнее, что они, как мы уже отмечали, наиболее частые в рифменных клаузулах, имеют тенденцию к выходу за рамки строфы и стремятся стать сквозными. Такими рифмами перекликаются первая и вторая строфы: *хохочет-хочет-Ракочи-вскочит*; *хрустят-грустят*. В третьей строфе благодаря одинаковой ударной гласной сближены обе пары рифм: *шалый-полушалок-кушак-дыша*. Еще более интенсивной становится такая рифменно-звуковая связь во второй половине стихотворения. Здесь повторами охвачены уже три строфы — 6, 7, 8-я — и все на **о**: *гор-опор-гор-только то, ток-носок*; и другой ряд: *скакун-боку-подков-платком*.

Едва ли не более важны звуковые переклички между двумя половинами стихотворения. Они связывают четвертую и пятую строфы, т. е. *конец первой части и начало второй*: *мандарина-гардиной-пари-мюрид*. Таким образом, в середине стихотворения образуется как бы *воронка* (см. «вихрь», «смерч»), куда устремляется звуко-смысловая энергия. Это движение поддержано уже отмечавшимися рифмами на «а» и «о» в каждой из двух половин текста и усилено сквозной рифмой, соединяющей третью строфу (середина первой части) с девятой (конец второй части): *кушак-дыша-смеша-мешкам*. Обратим внимание на некоторую асимметричность звуковых перекличек, которая тоже не дает возможности утверждать вслед за венгерской исследовательницей, что стихотворение образует «замкнутый круг».

Об этом же говорят синтаксические и лексико-семантические переклички. О первых С. Харати заметила, что они складываются из двух конфигураций. Первая, «образующая цепь сложноподчиненных предложений, идет от ряда однородных присоединительных придаточных предложений к сложноподчиненному предложению с придаточным цели. Вторая конфигурация описывает это же синтаксическое движение, но в обратном направлении. Оно начинается с придаточного предложения цели и завершается однородными присоединительными предложениями» (366, с. 239–240). Перед нами обратно-зеркальная симметрия, так же, как рифменные повторы четвертой и пятой строф, делящая текст на две неравные части и еще раз выявляющая замеченную нами «воронку».

Далее так же асимметрично, как в звуковом плане, обе части перекликаются лексико-семантически. Прежде всего первая строфа отзывается в последней, создавая охватную семантическую «рифму» («хохочет» — «смеша <...> до слез»); «гостят» (позже — «гости») — «мчащиеся мешки». Далее в эти две половины втягиваются повторы, устремляясь с двух концов к уже отмеченному центру воронки — границе частей, 4–5 строфам (в скобках указаны номера строф): *вскочит* (3) — *скакун* (6); *шалый* (3) —

шалый» (6); «закусивши, как муку» (3) – «мглу и иглы <...> снести» (5); «бутон заколов» (3) – «розы на боку» (6); «провальсировать» (3) – «в такт» (8); «дыша» (3) – «душа» (9); «гардина» (4) – «тюль» (8); «испаринной вальса» (4) – «порыв паров» (5).

С учетом переключек, отмеченных между двумя частями стихотворения, вырисовывается следующая картина. «Заместительница» и графически выглядит как опрокинутый острием вниз треугольник, широкое основание которого (четырёхстопный анапест) втянуто в сужающуюся нижнюю точку (четырёх-, трех-, двухстопный ямб) ритмически, эвфонически и лексико-семантически:

<i>Размер</i>	<i>1-я строфа</i>	<i>9-я строфа</i>
	<i>Ан4</i>	<i>Я4/3/2</i>
Ударные в клаузулах	ојаоја	аоао
Лексико-семантические соответствия	хохочет грустят и бросить не хочет гостят (гости)	от души смеша до слез-до слез! и до упаду, в лоск мчащиеся мешки

Так же, как ударные звуки рифм здесь одни и те же, но стоят в обратном порядке, зеркально отраженными выглядят начальные и конечные слова первой и последней строф (причем в начале они свободны и связаны сочинительно, а в конце – «закручены» в фразеологизм):

хохочет	грустят
смеша	до слез.

То же соотношение между «гостями» и ироническими «мчащимися мешками», «карточкой» и «душой».

Но так же, как начало и конец стихотворения, связаны конец его первой и начало второй части:

<i>4-я строфа</i>	<i>5-я строфа</i>
иаиа	ииии
мандарина-гардиной	пари-мюрид
испарина вальса	порыв паров
глотать	вихрь

Получается, что «Заместительница» построена так, что она вся втягивается внутрь воронки, образованной вихрем «ее» софийной – радостной и страдательной одновременно – интенции. Апофатическое и потенцирующее сравнение кладет начало движению внутрь и концентрации на героине, сопровождаемой отсечением любой внешней по отношению к «ней» энергии («не скакун, / Не шалый шепот гор», «Не он, не он, не шепот гор, / Не он, не топ подков»). Напротив, в «смерч» вовлекается все, что сопричастно героине и центростремительно: «розы на боку», «стянута платком, «кушак», «тюль и ток», «носок» и, конечно» «душа», еще раз напоминающая о софийности героини. В итоге потенцирующее *сравнение* ее с «вихрем» оборачивается, как замечает К. О'Коннор, «отрицательным параллелизмом» строф 6–7 (385, с. 92)<sup>10</sup>, т. е. ее действительным превращением в вихрь. Олицетворение карточ-

ки, выглядевшее сначала условно-поэтическим «украшением», становится «положением реальным».

Здесь – последний отклик на слово Лермонтова и Блока: их концентрация на «портрете» и усиливается (онтологизируется), и творчески преобразуется в изнутри увиденную родственно софийную интенцию.

---

1. В примечании аргументы уточняются: «Книга не разделяется на линейные сегменты, каждый из которых отражает противоположный женский образ. Тем не менее, женский образ, который мимо-летно появляется повсюду в книге, стремится проявить персональные черты, которые разделяются на две противоположности: чувственность и сдержанность. Таким образом, Ее составная фотография, появляющаяся в книге, – единое отражение полярностей, архетипически ассоциированных с Женщиной» (с. 202).

2. Подробнее об этом стихотворении Блока в сопоставлении с «Я помню чудное мгновенье» Пушкина см. в нашей работе: Блок и Пушкин (классическая и неклассическая целостность) // Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002. С. 77–78, 82.

3. Важно, что у Пастернака возникают одновременно «кавказско-лермонтовские» (мюрид, скакун, «шепот гор», «топ подков»), но и блоковские ассоциации, вплоть до почти прямых цитат не только из «О доблестях, о подвигах, о славе», но и, например, из «Своими горькими слезами». Ср.: «И все равно, чей вздох, чей шепот, – / Быть может, здесь уже не ты... / Лишь скакуна неровный *топот*, / Как бы с далекой *высоты* (Своими горькими слезами); И объявить, что не скакун, / Не шалый *шепот гор*... / Не он, не он, не шепот гор, Не он, не топ подков». Весьма вероятно и связь «зачаженного бутона» с блоковскими образами – сгоревшей от страсти «черной розой» («В ресторане») и «вечно смятой розой на груди» («Май жестокий с белыми ночами»).

4. «В “Заместительнице” лирическое “я” появляется в самом начале стихотворения <...>, но только для того, чтобы определить отношение “я” – “ты” (лирический герой и его любимая) и затем исчезнуть, точнее, остаться “проектором” ее движений, жизни. Главным героем стихотворения становится она» (Либерман М. Два типа поэтического истолкования импрессионизма: воплощение женского образа у Пастернака и Ахматовой // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 441). Другая исследовательница также подчеркивает, что «Заместительница» – «единственное стихотворение в цикле, где сразу же появляется “я”. Но потом оно “замолкает” – лирический субъект уступает место “карточке”, а отношения “я” – “ты” заменяется отношением “я” и “она»» (Haraszti S. Круговращение энергии. К анализу стихотворения «Заместительница» // Studia Russica. XIX. Budapest. 2001. С. 240). Далее, однако, исследовательница, воспаря над текстом, хочет во что бы то ни стало увидеть у Пастернака феноменологическое совпадение чистой предметности и чистого сознания (С. 245), а потом – субъекта и объекта и настаивает на *условности*, поведения «вихря»: на самом деле, де, «это есть не кто иной, как лирический субъект, который действительно прекращает поглощение энергии, садится за стол и, сконцентрировав в себе полученную энергию, воплощает ее в текст» (С. 246).

5. Хотя и очень окольным и умозрительным путем – через якобы существующую обусловленность импрессионистического способа восприятия женским взглядом на мир, осложненную у Пастернака «импрессионизмом вечного»: «Наполненность поэтического мира именно “женской душой”, отождествление жизни с женским образом сестры свидетельствуют о наличии философы “вечной женственности” в его поэтическом мышлении» (Либерман М. Указ. соч. С. 442). См. далее о «вечном» уровне женственности» (С. 442).

6. О стихийности героини Блока см.: Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981; Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966.

7. О связи романа с «Сестрой моей – жизнью» см.: Пастернак Е.В. Лето 1917 года (в «Сестре моей – жизни» и «Докторе Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.

8. См. и ссылку на Фарино: Введение в литературоведение. С. 140–141.

9. См. обобщенную характеристику ритма и эвфонии второй части стихотворения у А. Мейер: «При упоминании вальса совершается неожиданное изменение ритма. Анапест сменяется короткими ямбическими строчками. Смыслонесущий элемент – танец – переносится с содержательной плоскости в метр. Впечатление все ускоряющегося кружения усиливается густой звуковой инструментальной, бесчисленными анафорами, скоплением темных гласных (прежде всего «о») в ударном слоге,



подчеркнутой правильностью метра (почти никаких модуляций), и прежде всего многочисленностью подчеркнута коротких колонов (2–3 слова), которые придают ритму видимость задыхания. Это напряжение кульминирует в заключительном «до слез, до слез», в строчке, которая сокращена на одну стопу» (с. 85) (*Meyer A. «Sestra moja – zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation* // Slavistische Beiträge. Bd. 207. München. 1987. S. 85, 132).

10. См. еще одно любопытное наблюдение исследовательницы, говорящее о значимости в стихотворении параллелистских структур: «Параллель между любимой и залом в том, что они обе носят длинные от талии украшения» (с. 90) — имеется в виду строка: «В опоясанный люстрой» (зал); героиня тоже «опоясана»: «кушаком» (2 раза) и «стянута платком».

## ПЕСНИ В ПИСЬМАХ, ЧТОБ НЕ СКУЧАЛА

Срединный (пятый из десяти) цикл «Сестры моей — жизни» связан с первой и второй половиной книги.

Отсылка к предыдущему содержится в самом его заглавии: «*Развлеченья любимой*» — «Песни в письмах, *чтоб не скучала*». Очевидно также, что цикл завершает всю ретардирующую часть, начатую «Книгой степи» и продолженную «Развлеченьями любимой» и «Заняты философией». Не менее важно, что он еще не догоняет реального времени.

Мы знаем, что в «Заместительнице» события продвинулись до момента отъезда героини в «степь» — наш же цикл все еще воспоминание о том, что было «до всего этого»: в Москве («Воробьевы горы»), на даче («Mein Liebchen...»), на пути героя в степь («Распад»). Письма пишутся после разлуки и ею инициированы. Но они, во-первых, рассказывают не о настоящем, а о прошлом, когда герои еще были вместе; во-вторых, они представляют из себя отнюдь не нарратив, а речь, протекающую в настоящем времени так, как будто хронотопы миновавшего события и длящегося переживания все еще совпадают друг с другом. Это и есть поиск утраченного времени и попытка обретения прошлого и в то же время признание зазора между двумя временами. Рефлексирующее лирическое «я», пишущее «песни-письма» о прошлом, уже знает настоящее, и это знание, как тень, ложится на его слово. Не случайно именно после нашего цикла события начнут разворачиваться стремительно, а любовный роман мгновенно достигнет своей высшей точки и надломится («Романовка» — «Попытка душу разлучить»).

Важно и движение внутри цикла. Его драматизм усиливается от стихотворения к стихотворению. В «Воробьевых горах» — может быть самым радостным дифирамбе жизни и любви — мелькнул мотив старости и смерти, но перед нами середина лета и полдень мира, полнота бытия, единство и даже смешение человека с природой. В «Mein Liebchen...» уже «запущенное лето» (почти осень), и, хотя герои воспринимают мир как свое домашнее пространство, мотив старости и смерти здесь нарастает, предвещая более позднее «Любить, — идти, — не смолкнул гром». Наконец, в «Распаде» революция и война освещены пророческим эпиграфом из «Страшной мести»: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света».

## 29. ВОРОБЬЕВЫ ГОРЫ

Грудь под поцелуи, как под рукойник!  
Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.  
Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник  
Подымаем с пыли, топчем и влечем.

Я слышал про старость. Страшны прорицанья!  
Рук к звездам не вскинет ни один бурун.  
Говорят — не веришь. На лугах лица нет,  
У прудов нет сердца, Бога нет в бору.

Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.  
Это полдень мира. Где глаза твои?  
Видишь в высях мысли сбились в белый кипень  
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.  
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.  
Дальше — воскресенье. Ветки отрывая,  
Разбежится просек, по траве скользя.

Просевая полдень, Троицын день, гулянье,  
Просит роща верить: мир всегда таков.  
Так задуман чашей, так внушен поляне,  
Так на нас, на ситцы пролит с облаков. (1917)

### 1

В. Альфонсов так увидел конфликтный узел «Воробьевых гор»: начатые как «вдохновенный апофеоз мгновения», они перебиваются «мыслью об умирании и о чем-то еще более страшном, чем смерть» — о «равнодушной природе», безучастной к человеческому концу (3, с. 94–95). Этот мотив, зазвучавший во второй строфе, —

Я слышал про старость. Страшны прорицанья!  
Рук к звездам не вскинет ни один бурун.  
Говорят — не веришь. На лугах лица нет,  
У прудов нет сердца, Бога нет в бору, —

исследователь сопоставил со строками Тютчева:

И чувства нет в твоих очах,  
И правды нет в твоих речах,  
И нет души в тебе.  
Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении творца!  
И смысла нет в мольбе. (1836)

Но, как считает В. Альфонсов, поэт не углубляется в эту ситуацию и даже (по пушкински, сказали бы мы) «легко» отстраняется от нее: в третьей строфе возникает новый интонационный акцент — и «знание о брэнной человеческой судьбе потонуло в этом празднике жизни <...>. Но заминка второй строфы не прошла бесследно. Мысль, брошенная там, не растворилась полностью. Просветленная, она обновилась» (3, с. 95). В. Альфонсов имеет в виду последнюю строфу: «"Задуман", "внушен", "пролит" — это, разумеется, метафора, но и (почти) формула сотворения мира. Приоткрывается здесь и некий глубинный смысл (в полной мере постигаемый лишь в контексте многих стихов)» (3, с. 96) — ненарочный диалог с идеей «равнодушной природы». Тут Пастернак, по мнению исследователя, близок к другому стихотворению Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Финал «Воробьевых гор», считает Альфонсов, «по внутреннему пафосу созвучен как раз позитивному, утверждающему аспекту тютчевской идеи», а «сгусток рефлексии», данный во второй строфе, рассеивается. На поверхности кажется, что поэт «легкомысленно» отмахивается от проблемы; на самом же деле «в глубине идет другое движение, движение самой мысли, ее прояснение, возвышение до всеохватного смысла» (3, с. 97). Лирическое состояние субъекта стихотворения выражает себя через двойственное восприятие природы: она безжалостна — и она же «просит верить» (ей); она бездушна — и изначально одухотворена. «Мир всегда таков», но эта двойственность восприятия дана и как лирический процесс, последовательность и смена акцентов: от обиды — к вере, от прорицаний «страшного — к просветлению» (3, с. 98). В. Альфонсов открыл и другую ключевую переключку стихотворения с — «Ворпсведе» Рильке, где немецкий поэт сначала высказывает (как и Пастернак) мысль о чуждости природы человеку, а потом по-своему преодолевает ее, обретая разрешение открывшегося противоречия в приемлющей позиции — детски доверчивой включенности человека в природу и ее «великие соответствия» (3, с. 98–99).

Таким образом, исследователь наметил конфликтный узел и две опорных точки того контекста, в котором может быть понято стихотворение Пастернака, но наметил так же, как это сделал, по его мнению, сам поэт — по-пушкински «легко», как бы одним росчерком пера. Другие прочтения «Воробьевых гор», хотя они так или иначе казались отмеченного конфликта, не очень углублялись в него.

К. О'Коннор видит завязку темы еще в первой строфе: «Хотя лето "бьет ключом", оно не будет длиться вечно, т. е. на блаженство, которое герои испытывают, наложен временной лимит <...>. Тема мимолетности развивается и далее, в строфе второй. Как раньше она была передана через образы неизбежного перехода лета в осень, так теперь — молодости в старость» (385, с. 97). Е. Фарино, напротив, прочел «Воробьевы горы» как стихотворение о «втором рождении», изображающее миг единства человека и мира (и даже смешения их). Слабый след конфликта, описанного Альфонсовым, можно увидеть в замечании Фарино о том, что хронотоп «полдня мира» у Пастернака по ходу приближения к центру начинает члениться на отдельные локусы-панорамы (300, с. 196), в частности на локус сосен, связанных в отличие от елей со смертным началом (300, с. 115), после чего и идет мотив «воскресения»<sup>1</sup>.

М. Либерман тоже акцентирует мотивы «воскресения» и членения пространства, хотя более чем Фарино подчеркивает драматизм стихотворения. Но видит она его во временности человека и вечности природы, обеспечиваемой как раз тем, что у нее нет лица, сердца и Бога (373, с. 450). В то же время исследовательница показала особую роль собеседницы (по ее формулировке, «квазисобеседника»), к которой обращен лирический субъект, и подчеркнула, что, хотя сама женская фигура в тексте не появляется, она «превращается в женское начало самой жизни» (373, с. 449).

Кажется несомненным, что «равнодушная природа», акцентированная Альфонсовым, и «женское начало самой жизни», выделенное Либерман, не существуют в «Воробьевых горах» каждое само по себе, а являются лишь двумя ипостасями сложного целого. Исследователи рационализировали их, превратив в «отвлеченные» (в соловьевском смысле) начала. Понять же их действительную природу и то, как они связаны между собой, значит приблизиться к тайне художественного целого. В Альфонсов пытался это сделать, рассматривая стихотворение как лирический процесс (последовательность и смену акцентов: от обиды к детски доверчивой включенности человека в великие соответствия мира), но считал его протекающим в пределах одного сознания<sup>2</sup>. Сегодня очевидно, что это целое не вмещается в «я» и требует, чтобы мы непредубежденно всмотрелись в его архитектонику.

## 2

Высказывание в стихотворении вначале дано от лица «мы», выраженного, однако, не местоимением, а личными окончаниями глаголов («подымаем», «топчем», «влечем»). В последней строфе появляется и местоимение множественного числа («Так на нас <...> пролит»), но в форме косвенного падежа. При такой конструкции на первом плане не сами субъекты, а совершаемые или претерпеваемые ими действия. И хотя во второй строфе прямо зазвучит более привычное для лирики нового времени «я» («Я слышал про старость. Страшны прорицанья»), оно больше нигде не выйдет на поверхность и не снимет заданной обратной перспективы, при которой авансцену занимают действия и претерпевания субъектов, а также отделенные от них телесные символы и душевные состояния («грудь», «руки», «лицо», «сердце», «душа», «глаза», «мысли»).

Другая особенность высказывания — его обращенность к «ты», адресату «песен в письмах». Но и здесь сохраняется субъектная неопределенность. О чьей «груди», «душе», «глазах», «мыслях» идет речь в строках:

Грудь под поцелуи, как под рукойник!  
Расколышь же душу! Всю сегодня вытень.  
Это полдень мира. Где глаза твои?  
Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень...

(курсив наш. — С.Б.). Разумеется, тут грамматическое второе лицо, что подталкивает нас к идентификации его с героиней (так поступает, как мы уже отмечали, К. О'Коннор), но в равной степени такое «ты» может быть понято и как «я», видящий себя со стороны в качестве другого, хотя не объективируемого, субъекта (так же, как и в случае: «говорят — не веришь»). Такое второе лицо — по существу межличностная форма того же «мы», которым начинается и кончается стихотворение.

Этот неопределенный субъект дан в окружении субъектно не локализованных или природных «голосов»: «Я слышал про старость. Страшны прорицанья»; «говорят —

не веришь»; *«просит* роща верить». То, что Альфонсов называл «сгустками рефлексии» и считал мыслями лирического «я», у Пастернака представлено именно как воспринимаемые им «голоса», субъектная принадлежность которых неопределенна. Оказывается, поэт вводит тютчевский мотив («Не то, что мните вы, природа, / Не слепок, не бездушный лик»), не отвлекаясь от его диалогической формы:

Я слышал про старость. Страшны прорицанья!  
Рук к звездам не вскинет ни один бурун.  
Говорят — не веришь. На лугах лица нет,  
У прудов нет сердца, Бога нет в бору.

У Тютчева «слепок» и «бездушный лик» — слова, формально принадлежащие «я», но несущие интенцию «других». И у Пастернака «На лугах лица нет, / У прудов нет сердца, Бога нет в бору» — чужое слово, принадлежащее тем, кто «говорят» и кому «не веришь». Но и противоположное утверждение —

Просит роща верить: мир всегда таков.  
Так задуман чаще, так внушен поляне,  
Так на нас, на ситцы пролит с облаков —

имеет своего носителя — и первостепенно важно, что им является *сама природа*. Соотнесенность «двух голосов» подчеркнута и контрастной лексической переключкой:

*Говорят — не веришь // просит роща верить.*

Необходимо, однако, увидеть и существенное различие между поэтами. У Тютчева в интересующем нас стихотворении два отношения к природе резко разведены, и чужая точка зрения оспаривается (хотя в иных случаях именно оспариваемая здесь точка зрения может быть представлена как «авторская» — «И чувства нет в твоих очах»). У Пастернака же высказывание построено так, что обе противоположные по смыслу реплики могут быть восприняты и как «чужие», и как «авторские». В Альфонсов, прямо приписавший «рефлексию» над «равнодушной природой» лирическому «я», не был совсем неправ, но реализовал лишь одну из предусмотренных автором возможностей понимания. Замечательно и то, что у Тютчева субъект речи патетически и риторически строит доказательства неправоты своих оппонентов, а у Пастернака второй голос, *принадлежащий к тому же самой природе*, не требует, но *просит*, и не согласия, а *веры*.

Пастернак, таким образом, становится на *внутреннюю точку зрения природы*, понятой как одушевленное, софийное начало. Однако чисто внутренней («имманентной») эту точку зрения назвать все же нельзя: за ней сквозит интенция творца. Альфонсов не случайно увидел в финальном «задуман», «внушен», «пролит» не только метафору, но и почти формулу сотворения мира. Но если это и так, то показательно, что роль самого создателя здесь утаена, вместо него действует художница-природа («чаша»).

### 3

Такое художественное решение связано с состоянием мира, изображенным в стихотворении, прежде всего с «летом» как временем имманентным «жизни». «Воробьевы горы» открываются гротескным, подчеркнута «телесным» и дестетизированным («безвкусным» с точки зрения классического искусства) образом:

Грудь под поцелуи, как под рукойминок!<sup>3</sup>

Этот эмоционально-волевой напор сразу получает обоснование в состоянии мира:

Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.  
Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник  
Подымаем с пыли, топчем и влечем.

Позже выяснится, что речь идет о реальном «полдне», но и о «полдне мира», наконец, о «Троицном дне» и «гуляньи». Народный календарь называет этот хроно-топ «макушкой лета» и летним солнцестоянием – моментом, когда природа достигает высшей точки своего развития<sup>4</sup>.

Эмоциональный тон первой строки, помимо всего другого, соответствует и оргастичности Троицкого цикла «гуляний» – присущей им «бесчинности поведения», «разнузданности», «ритуально обусловленной и потому легитимной вседозволенности» (1а, с. 531, 535)<sup>5</sup>. Эта же семантика объясняет образность не только первой строки, но и всей строфы.

*Сравнение* поцелуев с водой, казавшееся сначала всего лишь смелым, но условно-поэтическим образом, перетекает во второй строке в *творительный метаморфозы*: «лето бьет ключом». Здесь завязывается двойной узел. В привычном фразеологизме («жизнь бьет ключом») Пастернак замещает «жизнь» – «летом» (вспомним об их соседстве и в заголовке книги). В результате «лето» превращается в «ключ», но одновременно и в «жизнь» – в *ключ жизни*, вобравший в себя и любовную плодоносную влагу первого сравнения (в последней строке стихотворения эти образы переживут еще одну метаморфозу: станут сотворенным «миром», который «на нас, на ситцы пролит с облаков»).

Две следующие строки вводят другую эротическую стихию – пляски, неразрывные с троицкими гуляньями:

Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник  
Подымаем с пыли, топчем и влечем.

Мотив пляски (см. дальше: «Расколышь же душу! Всю сегодня выпень») определил и выбор размера, имеющего свой семантический ореол – шестистопного хорей<sup>6</sup>.

В метрическом репертуаре русской поэзии известны и четко различаются два варианта этого размера. Ранний, песенный, отмечен отсутствием цезуры (или наличием пауз, членящих стих на три части) и альтернирующим ритмом (предполагающим константные ударения на 2-й и 4-й и частые пиррихии на 5, 3, 1-й стопах) (70, с. 178). Он восходит к фольклорному песенно-плясовому стиху («Ах ты, милый друг, камаринский мужик»; «Вдоль по улице метелица метет»; «Если б знала, если б ведала, мой свет»). В XIX веке тенденцию, заданную фольклорным песенным шестистопным хореем, развивают поэты, стилизующие свой стих под народный: Д. Глебов («Скучно, матушка, мне сердцем жить одной», 1817), М. Суханов («Красна девица сидела под окном»; «Не велят Ване по улице ходить», 1828); Е. Гребенка («Молода еще девица я была», 1841), И. Тургенев («Перед воеводой молча он стоит», 1841). Позже эту линию развивают И. Суриков («Я ли в поле да не травушкой была», 1870), Л. Трефолев («Песня о камаринском мужике», 1867), А. Белый («Песенка камаринская» – «Шел калика, шел неведомой дороженькой» (1907).

Уже не как стилизацию этот размер в заданном фольклором ритмическом облике употребляет (хотя и очень редко) А. Фет («Люди спят, мой друг, пойдем в тенистый сад», 1853), а после него Я. Полонский («Влюбленный месяц», 1868), И. Анненский («Сиреневая мгла», «Старая усадьба», «Небо звездами в тумане не расцветится»).

Второй вариант шестистопного хорей — «литературный»: цезурованный и подчиненный закону восходящего начала (т. е. с частыми пиррихиями на 2 и 4 и 5-й стопах). Его утверждает Н. Некрасов («Буря», «Забывтая деревня») и любит С. Надсон («Наше поколение юности не знает», «Нет на свете мук, сильнее муки слова»).

Старшие символисты используют и песенный (реже), и литературный (чаще) шестистопный хорей и даже их сочетание в одном стихотворении<sup>7</sup>. На фоне символистской традиции Пастернак совершает показательную инверсию. Он соединяет строгую цезурованность и ритмический закон восходящего начала «литературного» шестистопного хорей с плясовой стихией народного хореического шестистопника. Но эта стихия у него не выступает в чистом (в том числе и ритмически чистом) виде, ибо и изнутри самого стихотворения и извне (от претекста) осложнена темой смерти.

Дело в том, что стихотворение Пастернака помимо названных источников восходит и к протяжным песням-оплакиваниям, одна из которых (с отчетливым хореическим звучанием) является утаенным ключом к «Воробьевым горам»:

Ах вы горы, вы мои горы, вы высокия  
Что высокия горы, горы Воробьевския!  
Ничего вы горы, не породили,  
Породили, горы, один бел-горюч камень.  
Из-под камушка бежит ключева вода,  
А на бережку растет част ракивов куст.  
Во кусту-то ли сидит млад сизои орел,  
Во когтях-то он держит черна ворона,  
Что он рвать-то ведь его не рвет,  
Только все выпрашивает:  
«Уж где ж ты, ворон, был, где, черной, полетывал?»  
«Уж как был-то я во дикой степи, во Саратовской,  
Уж как видел-то я там диво дивное:  
Как во той ли-то степи лежит тело белое,  
Тело белое молодецкое,  
Молодецкое офицерское;  
Солеталися к телу да три ласточки,  
Уж как первая-то ласточка — мать родна,  
Что другая-то ласточка — сестра родна,  
А как третья-то ласточка — молода жена.  
Где мать плакала, там река прошла.  
Где сестра плакала, там ручей протек  
Где жена плакала, там роса выпала;  
Солнце красное взошло — росу высушило» (272, № 143)<sup>8</sup>.

На первый взгляд кажется, что ничего общего у этой песни со стихотворением Пастернака нет. Это, однако, не так: поэт создал контрафактуру песни: мотиву «мертвого тела» у него отвечает живое тело («грудь») и «воскресенье»; плачу — поцелуи, «ключевой воде» и слезным реке, ручью и росе — влага поцелуев, лето,

«бьющее ключом», и мир, как верхние воды, пролитый с облаков. Наиболее очевидно к песне восходит заглавие — «Воробьевы горы», но с сюжетом «Сестры моей — жизни» переключается и тема «степи», которая к тому же — «Саратовская» (именно в Саратовскую губернию адресованы песни-письма, чтоб не скучала пребывающая там героиня).

Если учесть адресата — героиню, у которой на войне погиб жених-офицер, — то особый смысл получит содержащийся в песне мотив «Тела белого молодецкого, / Молодецкого офицерского». Он, естественно, в собственном стихотворении Пастернака утаивается, трансформировавшись в голоса, говорящие о «старости» и «равнодушной природе» — темы, болевые не только для героини, но и для «я». Можно сказать даже, что только учет интенций и героини, и «я» позволяет адекватно понять соответствующее место, которое построено (что мы уже замечали) как синкретический диалог двух голосов: неназванного, говорящего про старость, прорицающего несчастья, — и того, кто «слышал» и «не верит». Если наше предположение верно, то и без того беспорное двуголосие стихотворения может быть понято помимо прочего еще как затаенный диалог с героиней и попытка потенцирования ее жизненной силы.

И тут возникает еще одна скрытая переключка с народной песней. В песне три женственных облика выступают различными, а страдания матери и сестры неизмеримо сильнее чувств жены погибшего. Выстраивается нисходящий ряд:

Где мать плакала, там река прошла,  
Где сестра плакала, там ручей протек,  
Где жена плакала, там роса выпала;  
Солнце красное взошло — росу высушило.

Этот мотив Пастернак по вполне понятным причинам приглушает. У него (вслед за Блоком) женственные облики держатся не на различении, но на «соответствиях», а вода, связанная в песне со страданием-слезами, преобразуется в живую воду бессмертия, которая создает восходящий ряд — от влаги поцелуев (отсылающей к «жене»), через «ключ» лета (корреспондирующий с «сестрой-жизнью») и до пролившегося Божьего мира, «художницей» которого является София (по традиции, в русской поэзии идущей от Блока, она соответствует матери, сестре и жене в одном лице).

Связь образов Пастернака с любовной и одновременно софийной темой актуализируется и через более явные реминисценции из старшего поэта. У Блока в стихотворении «О, что мне закатный румянец» (из «Заклятия огнем и мраком», 1907) развит сквозной для его цикла мотив: «все в мире — кружащийся танец» и изображается пляска природной и женственной (софийной, но «падшей») стихии:

И странным сияньем сияют черты...  
Удалая пляска!  
О песня! О удаль! О гибель! О маска...  
*Гармоника* — ты?

А следующее стихотворение начинается:

*Гармоника, гармоника!*



Эй пой, визжи и жги!

.....  
Там с посвистом да с присвистом

*Гуляют до зари*

Кусточки с тихим шелестом

Кивают мне: *смотри*.

*Смотрю я — руки вскинула,*

В широкий пляс пошла...

(Ср. у Пастернака: «рев гармоник», «ночь за ночью», «гулянье», «где глаза твои? / Ви-дишь...», «рук к звездам не вскинет» — курсив везде наш. — С.Б.). Оргиастический характер пляски ведет в обоих случаях к объединению противоположностей («о, удаль, о гибель» у Блока, жизнь-лето, быющие «ключом», и «старость» у Пастернака), что, впрочем, заложено в самом хронотопе солнцестояния, в котором высшая точка мира оказывается началом нисходящего движения, старения и смерти<sup>9</sup>. Но, как мы уже заметили, мотивы «старости» и «равнодушной природы» у Пастернака вводятся как чужой голос, хотя и трудно отделимый от голоса лирического «я».

Затруднения с субъектной локализацией интересующего нас голоса, конечно, не случайны: они связаны с оргиастической и плясовой ситуацией, к которой мы вынуждены вернуться.

#### 4

До сих пор речь шла об имманентном соответствии ситуации стихотворения состоянию мира. Мотив пляски, особенно с учетом его софийных блоковских реминисценций, вносит в это соответствие субъектную перспективу действия и претерпевания (и, конечно, «дионисийские» ассоциации).

Известно, что «в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя *личность* (утвержденная ценностно извне), моя *софийность*, другой пляшет во мне» (15, с. 205). Ср. у Пастернака:

Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.

Это полдень мира. Где глаза твои?

Здесь в «я» пляшет неотделимое от него в субъектной архитектонике стихотворения софийное начало — «ты», *душа*, охваченная стремлением преодолеть свою имманентность, выйти до конца во вне, «вы-пениться», оплотнеть в бытии (правда, сообразно своей «тонкой» природе, став всего лишь «пенной», что заставляет нас вспомнить Афродиту-любовь, возникшую из пены, влагу-поцелуи, жизнь-лето, быющие ключом и финальное — «пролит с облаков»)<sup>10</sup>.

Эти строки — «акме» и одновременно абсолютный центр (третья из пяти строк) стихотворения — не случайно именно тут (и именно в середине самой срединной строфы) появляется формула «полдень мира», после чего изменяется модальность высказывания: желаемое и «душевное» («выпень») становится действительным и «умным» («мысли <...> сбились в белый кипень»), знаменуя не условно-поэтическое, а художнически реальное «приобщение к бытию других» и рождение нового синкретизма:

Видишь в высях мысли сбились в белый кипень  
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Мы говорили о гротескной образности начала стихотворения:

Грудь под поцелуи, как под рукомоиник!

Здесь же, в середине «Воробьевых гор», интенция нового синкретизма становится художественно реализованной: гротескно сняты не только телесно-природные (поцелуи и вода), но и душевно-природные («всю сегодня выпень») и умно-природные «перегородки», «поверх барьеров» которых строится образ. Теперь после мировой души в игру вступает синкретический космический «ум», а оплотневают в бытии, становятся миром (дятлами, тучами, шишками, жаром и хвоей) — «мысли». «В высях» же (а не просто «во мне») они потому, что, как известно по фольклорно-мифологической шкале «соответствий», — «мысли от обылацев» (274, с. 235).

Архаическая и гротескная образность тут возрождается не случайно. Мы присутствуем не просто при развитии темы или «движении самой мысли, ее прояснении, возвышении до всеохватного смысла», как это виделось Альфонсову, а при *изменении личности* («где глаза твои? / Видишь...»), при ее софийном (интерсубъектном) и умном воскресении. Поэтому и условно-поэтический язык вытесняется гротескной образностью. Слово теряет раздельность значений и возвращается к нерасчленимости смысла, к состоянию белого кипня «дятлов, туч и шишек, жара и хвои». При этом оно не метафоризируется, а, как архаический язык, оказывается «тематичным» и неотделимым от ситуации. Именно здесь и сейчас, в этом состоянии софийного и умного (межличностного) сознания, «выси» в одно и то же время — и Воробьевы горы, и белое небо, и тучи («обылаци»), и мысли, и на наших глазах возникающая граница мира, созданного вторично.

## 5

В двух последних строфах тема сотворения или второго рождения мира эксплицируется, а сам он получает более проявленные и единокорневые очертания. Начинают обозначаться новые границы. На первый взгляд может показаться, что мы присутствуем при становлении обычного пространства, распадающегося на профанное («рельсы городских трамваев», «дальше им нельзя») и сакральное («Дальше служат сосны <...> Дальше — воскресенье...»). Но всмотримся в границу между профанным и сакральным, в то «здесь», которым начинается интересующая нас часть стихотворения.

«Здесь» — это на Воробьевых горах и одновременно там, где «в высях мысли сбились в белый кипень / Дятлов, туч и шишек, жара и хвои», т. е. сразу во внешнем и в субъектном пространстве, в хайдеггеровском *Dasein*, которое и здесь-бытие, и я-бытие. Для его характеристики в финале стихотворения настойчиво повторяются паронимы: «пресеклись», «воскресенье», «просек», «просеяная», «просит», «пролит». Это, как обычно у Пастернака, недифференцированный звукосмысловой символический комплекс рождает поэтический сверхкорень, включающий в себя значения *креста*, *проникновения внутрь* и *пересечения границы*, в том числе между жизнью и смертью.

Завершающий смысл стихотворению придают и переклички последней и второй строфы. Они начинаются с рифм: «прорицанья»-«лица нет»; «гулянье»-«поляне». Продолжаются — в уже упоминавшейся нами контрафактуре голосов — «их», кото-

рым «не веришь», и «роши», которая «просит верить». Каждый из голосов содержит *тройное отрицание* («нет») и *соответствующее тройное дейктическое утверждение* («так»):

На лугах лица нет,  
У прудов нет сердца, Бога нет в бору

Так задуман чашей, так внушен поляне,  
Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

Во второй строфе *Бог* был назван в связи с «*бором*». В финале он не назван, но творческая интенция здесь приписана эквивалентной бору, но женского рода «чаше» («так задуман чашей»), которая, как библейская Хокма, будущая София, выполняет при Боге роль «художницы». Тем не менее, финал в летнем мире «Воробьевых гор» только намекает на трансцендентное начало, но акцентирует именно имманентное, софийно-природное, как и в «Балашове» («В природе лип, в природе плит, / В природе лета было жечь») и в отличие от более позднего и уже осеннего послесловия «Давай ронять слова».

---

1. Прав ли Фарино, видя в соснах «смертное» в отличие от елей? Сосны в стихотворении названы, но где указание на ели? Более вероятно, что здесь отсылка к стихотворению Тютчева «Листья» (1830): «Пусть сосны и ели / Всю зиму торчат, / В снега и метели / Закутавшись, спят. / Их тощая зелень, / Как иглы ежа, / Хоть век не желтеет, / Но век не свежа. // Мы ж, легкое племя, / Цветем и блестящим / И краткое время / На сучьях гостим <...> Так что же нам даром / Висеть и желтеть <...> Скорей нас сорвите / С докучных ветвей...»

2. К. О'Коннор также видит в стихотворении лишь одно сознание. Так, она прочитывает строки «Грудь под поцелуи, как под рукомошник!» и «Расколышь же душу, всю сегодня выпень» — как обращенные только к героине, не видя, что «ты» здесь не только она, но и «я», как и вообще «каждый» влюбленный, о чем мы скажем ниже (О'Коннор К. Указ. соч. С. 97–98).

3. Об эротическом подтексте этого образа см.: *Либерман М.* Указ. соч. С. 450.

4. См. об этом из последних работ: *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002. С. 540. Слова же о «полдне мира», который потом окажется и реальным временем дня, заставляют вспомнить «Полдень» Ф. Тютчева:

Лениво дышит полдень мгlistый;  
Лениво катится река;  
И в тверди пламенной и чистой  
Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,  
Дремота жаркая объемлет;  
И сам теперь великий Пан  
В пещере нимф покойно дремлет

5. См. о связи эротического начала Троицких праздников с сюжетом «женитьбы солнца» (Там же. С. 536–537).

6. Этот факт учтен в статье: *Поливанов К.М.* «Воробьевы горы» и традиция русского шестистопного хора с цезурой // *Stanford Slavic Studies* Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's *My Sister Life*. Stanford, 1999. Автор, однако, не включил в круг своего внимания фольклорные тексты, написанные этим размером, сосредоточившись на литературных образцах от Некрасова и Майкова до Северяни-

на. Убедительных текстуальных переключек в его статье нет, кроме, пожалуй, северянинской «Пляски мая», которая не проанализирована.

7. У *Бальмонта* восходящее начало («Пред картиной Греко», 1897? «Sin miedo», 1900, «Я не знаю мудрости...», 1902 — с лишним слогом перед цезурой и сплошь мужскими клаузулами; «Осенняя радость», 1905) при одном случае альтернирующего ритма («Черный лебедь», 1912 — со сплошной мужской клаузой). У *Брюсова* звучание шестистопного хоря еще более разнообразно. 1) Альтернирующий ритм («Милый сон», 1912); 2) Восходящее начало («На сухой березе...»; «Цветики убогие», 1912, *Trionfo delle morte*, 1916); 3) Нарашение безударного слога перед цезурой («Цветики убогие», «Девочка и ангел», 1912, «Рыбье празднество, 1916, «Яростные птицы...»); 4) Дактилическая клаузула («Сказка» — «Я учусь быть добрым, я учусь быть ласковым», 1912). У *Ф. Сологуба* в ранних стихах преобладает восходящее начало («Счастье», «Странный сон мне снился...»). Позже картина сложнее: наряду с этим ритмическим вариантом («Белый мой цветок, таинственно прекрасный», «Небо желто-красное зимнего заката» — с постоянным наращением слога перед цезурой; «Только забелели поутру окошки», «Каменные домики в три окошка каждый») все более часто возникает альтернирующий шестистопный хорей либо стих, объединяющий в себе обе тенденции («В тихий вечер на распутье двух дорог» — при сплошь мужской клаузуле; «Злой дракон, горящий ярко там, в зените»; «Сатанята в моей комнате живут»).

8. Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Л., 1977. № 143. См. тот же сюжет в другом томе: «Уж вы горы мои, горы мои крутые!» (Собр. народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 2. Л., 1986. № 206).

9. Мотив старости возникает впервые в книге именно в «Воробьевых горах» («Я слышал про старость. Страшны прорицанья!»). Он будет развит в следующем стихотворении — «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?» и важен в «Послесловии», особенно в «Любить, — идти, — не смолкнул гром», с которым наше стихотворение переключается.

10. С влагой традиционно связывается и Елена, в том числе как дочь Леды. См. «Helene» П. Валери.

### 30. MEIN LIEBCHEN, WAS WILLST DU NOCH MEHR?

По стене сбежали стрелки.  
Час похож на таракана.  
Брось, к чему швырять тарелки,  
Бить тревогу, бить стаканы?

С этой дачею дощатой  
Может и не то случиться.  
Счастье, счастьем нет пощады!  
Гром не грянул, что креститься?

Может молния ударить, —  
Вспыхнет мокрою кабинкой.  
Или всех щенят раздарят.  
Дождь крыло пробьет дробинкой.

Все еще нам лес — передней.  
Лунный жар за елью — печью,  
Все, как стираный передник,  
Туча сохнет и лепечет.

И когда к колодцу рвется  
Смерч тоски, то мимоходом

Буря хвалит домоводство.  
Что тебе еще угодно?

Год сгорел на керосине  
Залетевшей в лампу мошкой.  
Вон, зарею серо-синей  
Встал он сонный, встал намокший.

Он глядит в окно, как в дужку,  
Старый, страшный состраданьем.  
От него мокра подушка,  
Он зарыл в нее рыданья.

Чем утешить эту ветошь?  
О, ни разу не шутивший,  
Чем запущенного лета  
Грусть заглохшую утишить?

Лес навис в свинцовых пасмах,  
Сед и пасмурен репейник,  
Он – в слезах, а ты – прекрасна,  
Вся как день, как нетерпенье!

Что он плачет, старый олух?  
Иль видал каких счастливей?  
Иль подсолнечники в селах  
Гаснут – солнца – в пыль и ливень?

В «Воробьевых горах» стояла середина лета и полдень мира. В новом стихотворении «лето» уже – «запущенное», а через фетовский подтекст звучит (во второй раз в книге – после «Балашова») тема осени<sup>1</sup>. Изменился и эмоционально волевой тон: после плясового и песенного шестистопного хорей – четырехстопный хорей со сплошными женскими клаузулами. Одно из ответвлений семантического ореола этого размера идет от духовной оды к тому изводу философской лирики, в котором «сентенциозная положительность и гимническая торжественность уступают место тревожной смутности ищущей мысли» («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» Пушкина и др.) (70, с. 115). В середине XIX века совершается еще одно «снижение» одической традиции размера – в иронической лирике Гейне входит в употребление четырехстопный хорей со сплошными женскими окончаниями (70, с. 169).

## 1

Ритмическая и интонационно-смысловая связь Пастернака с Гейне очевидна – она сказалась и в ироническом звучании заглавия стихотворения и его начальных строф. Но ирония постепенно замирает, в последний раз всплеснув ровно в середине текста (в конце пятой строфы – «Что тебе еще угодно?»). Напротив, набирает силу драматическая, если не трагическая нота, заставляющая вспомнить «тревожную смутность ищущей мысли». На отдаленную параллель со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы» намекает и по-пушкински «прозаизированное» начало («По стене сбежали стрелки, / Час похож на таракана» – ср.: «Ход часов лишь од-

нозвучный», «Жизни мышья беготня»); и напряженно вопрошающая интонация – особенно второй половины стихотворения; и определяющее композицию олицетворение (а точнее мифологизация) у Пушкина – ночного мира-хаоса («Что тревожишь ты меня?»), а у Пастернака – времени («часа» и «года»): «встал он сонный...», «он глядит в окно, как в дужку» и др.

Правомерность ассоциаций со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы» доказывает и отмеченная отсылка к стихотворению Фета, варьирующему пушкинскую тему, но с переменной акцента. У Фета «бессонница» – болезненная крайность, преодолеваемая («Слава Богу, понемногу, / Будто вечер, засыпаю») к концу стихотворения, когда утверждаются гармония и даже параллелизм «я» и осеннего состояния мира, заданный с самого начала («осень» // «чтение / подвигается так вяло». // «Серый день ползет лениво <...> // Сердце стынет понемногу <...> // Над дымящимся стаканом / Остывающего чаю // Понемногу <...>, / Будто вечер, засыпаю»). У Пастернака этот параллелизм трансформирован в духе пушкинского «самостоянья человека», хотя и не повторяет, а оригинально развивает его, что нам еще предстоит увидеть.

Стихотворение, монодийное у Фета и вопрошающее мир у Пушкина, – у Пастернака входит в обращенный к героине цикл «Песни в письмах, чтоб не *сучала*» (ср. «докучный» и «скучный» у Пушкина и общая атмосфера скуки у Фета). В «Mein Liebchen...» не один (как у Фета) и не два (как у Пушкина), а три субъекта: «ты» (героиня), говорящий и «он». При этом местоименно маркированы только «ты» и «он». Говорящий же ни разу не выступает в качестве «я». В начале стихотворения он, несмотря на размовку с героиней, объединен с ней в номинации «мы» («Все еще нам лес – передней»), а во второй части приближен к внутренней точке зрения «он» («Он глядит в окно, как в дужку <...> Чем утешить эту ветошь <...> Чем запущенного лета / Грусть заглошшую утишить?»): неопределенная форма глагола здесь требует считать «утешающим» в равной степени и «я», и «другого», как к ним обоим относится более позднее – «старый, страшный состраданьем»). Очевидно, субъект речи у Пастернака не равен самому себе и является своеобразным медиатором между героиней («ты») и миром («он»).

## 2

В первой половине стихотворения говорящий, пытаясь успокоить «тревогу» героини, входит в ее игру, парадоксально, с учетом ее кругозора, подчеркивая возможные несчастья и одновременно оценивая их как детские страхи:

С этой дачею дощатой  
Может и не то случиться.  
Счастье, счастью нет пощады!

.....

Может молния ударить  
Вспыхнет мокрою кабинкой.  
Или всех шенят раздарят.  
Дождь крыло пробьет дробинкой.

Ю.М. Лотман увидел в третьей строфе «монтаж» двух возможных и равноценных несчастий, вскрывающий их смысловую несоизмеримость и потому «неправиль-

ность» (нелогичность) подобного синтагматического построения. Однако на фоне этого чувства «неправильности» «складывается другая упорядоченность: связь понятий, присущих детскому (и более узко – дачному) миру. В этом мире исчезновение щенков – огромное несчастье, а силы, его причиняющие («взрослые»), так же могут быть и непонятны, как силы природы» (159, с. 341).

Но исследователь не отмечает, что «детский» взгляд, принадлежащий субъекту речи, является еще и своеобразным ответом героине на *общем языке* ее и его «детских» страхов. «Детскость» интенции – и есть то, что объединяет героев (несмотря на размолвку), подготавливая последующее «мы»: «Все еще *нам* лес – передней». К этому месту мы специально вернемся, сейчас же заметим, что отношения «я» и «ты» здесь принципиально отличны от того, что мы видим в стихотворении Гейне<sup>2</sup>.

Ирония Гейне основана на непомерности эгоцентрических притязаний героини, которая своими «прекрасными глазами» (ср.: «Он – в слезах, а ты – прекрасна») «измучила» и «истребила» его. У немецкого поэта герои – антиподы, говорящие на разных языках и друг друга не понимающие. У Пастернака – иначе. Они говорят на общем («детском») языке и выступают как «мы». Ирония же – рецептивна, призвана умерить страхи героини и убедить ее в том, что она не только «прекрасна», но составляет его счастье и сама счастливица (см. окольцовывающую стихотворение переключку: «Счастье, счастьем нет пощады» – «Иль видал каких счастливей?»). Незнаменное «я» у Пастернака «сходит на нет» и иронизирует не под эгоцентрическим напором героини (как у Гейне), а в ответ на владеющую ей и грозящую разрушить *ее* (у Гейне – его) тревогу, ибо герой, как мы знаем из более позднего признания, «с малых детских лет <...> ранен женской долей» («Весеннюю порою льда», 1932).

Однако у Пастернака отношения «я» и «ты» осложнены их взаимным соположением с третьим субъектом – «он», прямо появляющимся во второй половине стихотворения. Присмотримся к моменту его появления, обратившись к композиции текста.

Начиналось «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?» картиной, данной крупным планом:

По стене сбежали стрелки.  
Час похож на таракана.

Следующие две строки вводят мотив размолвки – возможно, это реакция героини на ситуацию или ее срыв, вызванный «тревогой»:

Брось, к чему швырять тарелки,  
Бить тревогу, бить стаканы?

Как бы то ни было, в следующих двух строфах поле зрения расширяется: от «стены» (комнаты) взор обращается ко всей «даче дощатой» и к тому, что окружает ее и грозит ей снаружи (гром, молния, дождь) и изнутри («или всех щенят раздарят»). Именно здесь рождается отмеченный Ю.М. Лотманом «детский взгляд» на мир, объединяющий героев. Две следующие строфы – новое изменение поля зрения:

Все еще нам лес – передней.  
Лунный жар за елью – печью,  
Все, как стираный передник,  
Туча сохнет и лепечет.

И когда к колодцу рвется  
Смерч тоски, то мимоходом  
Буря хвалит домоводство.  
Что тебе еще угодно?

Здесь кругозор «мы» расширяется не просто количественно, но и качественно: мир для героев оказывается их *внутренним пространством*, «домом».

Не случайно первые два образа в этом ряду («лес — передней. / Лунный жар за елью — печью») — творительный метаморфозы, имеющий не поэтическую, а мифологическую модальность и предполагающий не условное, а субстанциальное понимание. В этом контексте по-новому прочитывается и сравнение тучи с сохнувшим передником, и генитивная метафора «смерч тоски», и олицетворение («буря хвалит домоводство»)³. Хотя имманентный язык тропа требует от нас не только сближения, но и понятийного различия тучи и передника, тоски и смерча, бури и домоводства, эти образы включаются в кумулятивную цепочку с заданной мифопоэтической модальностью и обретают двойную смысловую перспективу, чего не учитывает О'Коннор, прочитывающая их только иносказательно, что выглядит упрощенно и натянуто⁴.

В реальном образном контексте стихотворения «туча» оказывается не просто «похожей» на «стиранный передник», но и стоит на грани того, чтобы превратиться в него (как лес — в переднюю, а лунный жар — в печь). В «смерче тоски» не происходит растворения природного в душевном состоянии героини (или обоих героев), ибо в свете предыдущих образов природный план здесь сохраняет самостоятельность большую, чем обычно свойственно метафоре (поэтому «смерч» здесь — настоящий ветер и одновременно соответствующее ему по силе чувство). «Буря» тоже не только разрушительный порыв чувств героев (К. О'Коннор думает, что только героини), но и действительная буря, выступающая если не самой устроительницей порядка в домашнем хозяйстве, то его апологетом (если не создателем, ср. «Буря хвалит домоводство» и «И увидел Бог, что *это* хорошо», Быт. 1, 10). Весь смысл анализируемых 4–5 строф — именно в создании равновеликости человека и природы, его «домашней», «бытовой» (ср. «и знаясь с будущим в быту») вписанности в ее мир. И одновременно это аргумент героя в его диалоге с героиней, тревога которой с такой точки зрения безосновательна.

### 3

Значимость творительного превращения для создания целостного смыслового контекста стихотворения проявляется и в том, что этот тип образа возникает в ключевых местах текста. Сначала там, где впервые обнаруживает себя «детская» интенция (далее курсив везде наш. — С.Б.):

Может молния ударить, —  
*Вспыхнет мокрою кабинкой.*  
Или всех щенят раздарят.  
*Дождь крыло пробьет дробинкой.*

Затем в момент прояснения сути этой «детскости» — непосредственного ощущения мира как внутреннего, домашнего пространства человека:



Все еще нам *лес* — *передней*.  
Лунный жар за *елью* — *печью*...

Наконец, в переломных строках стихотворения, в самом начале его второй части (шестая строфа), перекликающейся с первой строфой («час» — «год», «таракан» — «мошка») и вводящей третьего субъекта — «он»:

*Год сгорел на керосине*  
*Залетевшей в лампу мошкой*<sup>5</sup>.

Здесь образная метаморфоза изоморфна субъектной. Впервые в стихотворении номинация «он» прилагается к этому сгорающему и возрождающему «году-мошке»:

Вон, зарею серо-синей  
Встал *он* сонный, встал намокший.

Далее именно про «год» говорится: «*Он* глядит в окно, как в дужку, / Старый, страшный состраданьем, / От него мокра подушка, / *Он* зарыл в нее рыданья»; «О, ни разу не шутивший». Одновременно происходит уже отмеченное нами сближение «его» с субъектом речи (в неопределенной форме глагола: «чем *утешишь* эту ветошь», «чем <...> грусть заглохшую *утишишь*»). В промежутке между двумя инфинитивами укладывается еще одна метаморфоза субъекта: «он», бывший до того «*годом*», становится «*запущенным летом*», чтобы позже стать *лесом*, *репейником* («*Лес* навис в свинцовых пасмах, / Сед и пасмурен *репейник*, / *Он* — в слезах...»), *старым олухом* («Что *он* плачет, старый олух»).

Акцентирование в образах «он» мотива старости («год <...> старый», «ветошь», «запущенное», «заглохшую», «свинцовые пасмы», «сед», «старый») корреспондирует с этим же мотивом в предшествующих «Воробьевых горах»: «Я слышал про *старость*. *Страшны* прорицанья», ср. «*Старый, страшный* состраданьем»), что служит дополнительным аргументом в пользу символического сближения «он» и «я». Наконец, гётеанский подтекст образа сгорающего мотылька также способствует оличнению интересующего нас образа и превращению видимого олицетворения в глубоко архетипический символ. «Он», символически разворачиваемый в бесконечно значимый образный ряд (год, лето, лес, репейник), становится природной параллелью неназванного в тексте «я», его косвенной формой.

По существу происходит символическая реализация творительного метаморфозы, определяющего образный контекст «Mein Liebchen...»: «Все еще нам *лес* — *передней*. Но одновременно «мы» дифференцируется: на «ты» и «он», т. е. «другого», «имеющего умереть» (М. Бахтин):

Он — в слезах, а ты — прекрасна,  
Вся как день, как нетерпенье!

Что он плачет, старый олух?  
Иль видал каких счастливей?

Замечательно, что этим «он» («другим») по-пушкински оказывается и мир, и сам говорящий, а в позиции субъекта (нетождественного с «имеющими умереть» миром и героем) утверждается «ты».

К. О'Коннор в своем анализе «Mein Liebchen...» подчеркивает «взаимозаменяемость» (мы бы сказали — параллелизм. — С.Б.) «меланхолии любовников и собственной меланхолии года» и в то же время говорит о «контрасте (курсив наш. — С.Б.) между любимой и олицетворением дождя <...>. Называя свою любимую “прекрасной как день, как нетерпенье”, поэт хочет отделить ее и красоту настоящего момента — от меланхолии, вызванной пассивностью года и приближением конца лета» (385, с. 101). На фоне отмеченного нами сближения «года», «леса», вообще «другого» с «я», такое привилегированное положение героини приобретает особый смысл.

«Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», начинавшееся с иронии, завершается, как мы уже отмечали, драматически. Но это драматизм совершенно иного порядка, чем тот, которого мы могли бы ждать от стихотворения о размолвке влюбленных. Сама по себе размолвка для субъекта речи внутренне преодолена уже во второй строфе, когда он, пытаясь успокоить «тревогу» героини, входит в ее игру и изнутри их общего кругозора говорит о возможных несчастьях, одновременно оценивая их как детские страхи. Но сохраняется драматизм их (прежде всего ее) сознания — он-то и становится главной темой стихотворения. Поэтому к середине его иссякает и переосмыляется гейневская ирония («Что тебе еще угодно?» пятой строфы уже говорит о духовном максимализме, объединяющем, а не разъединяющем влюбленных), а ее место занимает пушкинское отношение к «другому». Субъект речи отступает на второй план, уравнивает себя с природой и героем, имеющими умереть. Фетовский параллелизм человека и природы, таким образом, отнесен у Пастернака именно к неназванному «я», пушкинское же «самостоянье человека» отдано героине и вменено ей, как «счастливой». Но это не изымает героиню из мира и жизни. Вмененная ей позиция вызвана самим состоянием мира — едва намеченным переходом его от «запущенного лета», все еще имманентного жизни, к осени, которая жизни трансцендентна. Поэтому «ты», не переставая быть «сестрой-жизнью», начинает по своему статусу приближаться к другому своему пределу — к «душе».

---

1. М.Л. Гаспаров отметил двойную (в том числе и на ритмическом уровне — четырехстопный хорей с женскими клаузулами) связь «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?» с «осенним» стихотворением Фета и ироническим мадригалом Г. Гейне, слегка измененная строка из которого стала у Пастернака заглавием (Гаспаров М.Л. Семантика метра у раннего Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво». М., 1992. С. 85). Приведем названные стихотворения, ибо будем в дальнейшем обращаться к ним.

Непогода — осень — куришь,  
Куришь — все как будто мало.  
Хоть читал бы, — только чтенье  
Подвигается так вяло.

Серый день ползет лениво,  
И болтают нестерпимо  
На стене часы стенные  
Языком неутомимо.

Сердце стынет понемногу,  
И у жаркого камина  
Лезет в голову большую  
Все такая чертовщина!

Над дымящимся стаканом  
Остывающего чаю,  
Слава Богу, понемногу,  
Будто вечер, засыпаю.

От Фета, как считает М.Л. Гаспаров, у Пастернака ряд деталей («по стене сбежали стрелки», заря серо-синяя) и пространственная перспектива: лес, луна за елью, мокрая подушка, запущенное лето (Там же. С. 85).

Стихотворение Г. Гейне – из цикла «Die Heimkehr» книги «Buch der Lieder».

Mein Liebchen? Was willst du mehr?

Du hast Diamanten und Perlen,  
Hast alles, was Menschen begehrt,  
Und hast die schönsten Augen –  
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Auf deine schönen Augen  
Hab ich ein ganzes Heer  
Von ewigen Liedern gedichtet –  
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Mit deinen schönen Augen  
Hast du mich gequelt so sehr,  
Und hast mich zugrunde gerichtet –  
Mein Liebchen, was willst du mehr?

(У тебя есть бриллианты и жемчуга / У тебя есть все, чего желают люди / И имеешь прекраснейшие глаза – / Любимая, чего хочешь ты еще? // О твоих прекрасных глазах / Я сочинил целую армию / Вечных стихов – / Любимая, чего хочешь ты еще? // Своими прекрасными глазами / Ты совсем измучила меня, / Ты истребила меня до основания – / Любимая, чего хочешь ты еще?) (Heine Н. *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Bd. 1. Moskau, 1951. S. 77).

2. Этого вопроса касается О'Коннор, но упрощает ситуацию, видя и у Пастернака и Гейне лишь спор с героиней, хотя и по разным поводам: «Гейне возражает против материальной жадности любимой, тогда как Пастернак обижается на ее кажущуюся бесчувственность к красоте природы» (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister – Life»*. *The Illusion of Narrative*. Ann Arbor, 1988. P. 100).

3. Это место О'Коннор прочитывает как иносказание: «То, что “смерч тоски” описан как рвущийся к колодезю, может означать, что героиня, когда она в таком состоянии, склонна к суициду. В любом случае герой не принимает такие угрозы серьезно за инстинкт саморазрушения, он считает, что “буря” хвалит ее домоводческий талант» (*О'Коннор К.* Указ. соч. С. 100).

4. О соотношении прямого и переносного смысла в образе у Пастернака см. в нашей работе «Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура» (М., 1997. С. 276–277).

5. Летящий на лампу мотылек – традиционный образ восточной, более всего персидской, поэзии, заимствованный из нее Гёте и им развитый. Пастернак, несомненно, был знаком, по крайней мере, с гётеанским пониманием этого образа как символа отношения человека к Богу. О восточной, гётеанской и более поздней разработке символа см. в нашей работе: *Бройтман С.Н.* К вопросу о центральной проблеме книги В. Луговского «Середина века» // *Русская литература*. 1968. № 2.

## 31. РАСПАД

Вдруг стало видимо далеко  
во все концы света.

*Гоголь*

Куда часы нам затесать?  
Как скоротать тебя, Распад?  
Поволжьем мира, чудеса  
Взялись, бушуют и не спят.

И где привык сдаваться глаз  
На милость засухи степной,  
Она, туманная, взвилась  
Революционную копной.

По элеваторам вдали,  
В пакгаузах, очумив крысят,  
Пылают балки и кули,  
И кровли гаснут и росят.

У звезд немой и жаркий спор:  
Куда девался Балашов?  
В скольких верстах? И где Хопер?  
И воздух степи всполошен:

Он чует. Он впивает дух  
Солдатских бунтов и зарниц.  
Он замер, обращаясь в слух.  
Ложится – слышит: обернись!

Там – гул. Ни лечь, ни прикорнуть.  
По площадям летает трут.  
Там ночь, шатаясь на корню,  
Целует уголь поутру.

### 1

«Распад» – название станции в Саратовской губернии. В «Сестре моей – жизни» это имя собственное, сохраняя свое предметное значение, становится символом. Само заглавие, связанные с ним ассоциации, ряд образов (более всего финальная строфа – «Там – гул...»), заставляют вспомнить признание А. Блока: «...во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг – шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (32, с. 474). Тут, однако, именно близость темы и подхода, а не реминисценция<sup>1</sup>.

Символическое начало «Распада» усилено эпиграфом из «Страшной мести» Гоголя. При этом стихотворение отсылает не только к процитированной, но и к предшествующей ей части гоголевского текста, в которой дважды повторено важнейшее и для Пастернака слово – «чудо»: «*За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и*

*гетманы собирались дивиться сему чуду*: вдруг стало видимо далеко во все концы света»<sup>2</sup> (курсив наш. — С.Б.).

Мотив «чуда» задает хронотоп «Распада». У субъекта речи, находящегося в конкретной точке пространства-времени, *чудесно расширяется оком* («видимо далеко во все концы света» — «Поволжьем мира чудеса / взялись...», «И где привык сдаваться глаз / На милость засухи степной, / Она, туманная, взвилась / Революционной копной»). Чудесно не только само панорамное видение, но и его невозможное в действительности сочетание с *крупным планом*: «По элеваторам *вдали* / В пакагаузах, очумив крысят, / Пылают балки и кули, / И кровли гаснут и *росят*». Издали, конечно, нельзя увидеть картину так подробно, и особенно то, что сквозь гаснущие кровли проступают капельки воды<sup>3</sup>.

Однако во второй половине стихотворения (начиная с третьей строфы) видимость становится нулевой не только для субъекта речи, но и для звезд:

У звезд немой и жаркий спор:  
Куда девался Балашов?  
В скольких верстах? И где Хопер?

Не случайно в заключительных строфах зрительные образы резко идут на убыль, вытесняясь слуховыми («чует», «он замер, обращаясь в слух», «слышит», «там — гул...»). Одновременно зрительная перспектива превращается в ретроспективу: требование «обернись» говорит о том, что увидеть нечто, оставшееся от распада, можно только позади и в прошлом пространства-времени, за спиной героя. А в самом финале «ночь» (когда рассвет возвращает ей зрение) обнаруживает и родственно-горестно «целует» лишь «уголь» сожженного и распавшегося мира. Здесь вновь возникает крупный план, но уже как итог «распада».

Таким образом, стихотворение не просто рассказывает о «Распаде» — станции и состоянии мира, — но изображает сам процесс распада на сюжетно-хронотопическом и, как мы увидим дальше, имманентном словесно-образном и звукокомическом уровнях.

## 2

Кроме того, что «Распад» — заглавие, это слово еще стоит в первой строфе в рифменной позиции, причем рифмуется со словом не только данной («не спят»), но и третьей строфы («крысят-росят»). Мужской клаузуле «распада» соответствует сплошная мужская клаузула во всем стихотворении. Звуки же, входящие в это ключевое слово, многократно повторяются в рифменной позиции других строф, создавая эффект, близкий к анаграмме:

затесать — **Распад** — чудеса — не спят (1-я строфа)  
**спор** — Балашов — Хопер — всполошен (4-я)  
ни **прикорнуть** — **трут** — на **корню** — **поутру** (6-я)

Этот эффект усилен тем, что «р», «с», «п», «т», входящие в интересующее нас слово, составляют почти треть (32 %) всех согласных стихотворения, а единственный его гласный «а» — самый частый ударный звук в рифменных клаузулах (33,3 %): он сплошь идет в клаузулах первой и через одну в клаузулах второй и третьей строф; он

же под ударением встречается в 17 % слов всего текста, более чем в два раза превосходя второй по частоте ударный — «у» (7 %).

О соотношении ударных «а» и «у» заметим, что хотя «а», как мы уже отмечали, под ударением во всем тексте стоит значительно чаще, в рифменных клаузулах разрыв между частотой этих звуков становится гораздо меньше (33,3 % — 25 %; для сравнения: в разговорной речи встречаемость под ударением «а» составляет 33,2, а «у» только 9 %). Но самую интересную картину нам дает звуко-символическая динамика.

Будучи абсолютно господствующим в клаузулах первой половины стихотворения (1–3 строфы), ударное «а» совершенно не встречается в клаузулах второй части текста. Четвертая строфа дает сплошное «о», 5-я — «уиуи», 6-я — сплошное «у» (в 5–6 строфах резко возрастает доля «у», стоящего под ударением и в нерифменной позиции). Таким образом, выделенные ударные «а» и «у» (при переходном «о») становятся звуковыми символами двух половин текста, причем «у» во второй части стихотворения совершает экспансию. Эти фактические данные прозрачно семантизируются. «А», как и переходное «о», — звуки компактные и устойчивые: они и задают тон в первой половине стихотворения. Напротив «у» и «и» — диффузные и неустойчивые: их выход на авансцену в завершающих строфах — звуковой символ совершающегося «распада».

### 3

На собственно словесно-образном уровне «Распад» переживает более сложные метаморфозы. Он у Пастернака — *пространство*, которое, не переставая быть самим собой, оборачивается уже с самого начала — *во время*:

Куда часы нам затесать?  
Как скоротать тебя, Распад?

«Часы» (ср. «прорицанья») о старости в «Воробьевых горах» и час-год в «Mein Liebschen...») охарактеризованы здесь через пространственные и одновременно временные образы. «Затесать», по В. Далю, означает: 1) «начинать тесать»; 2) «притесывать клином к одному концу, уже, тоньше; зарубать или делать на деревьях затеси, зарубы, метки, приметы». Присоединение частицы «ся» придает слову значение 3) «залезать, забираться, продираться куда-либо некстати, не на свое место» (95, т. 3, ст. 1616). У Пастернака выражение «затесать часы» как будто реализует два первых языковых значения, но в сочетании с «куда» начинает тяготеть к третьему. Перед нами еще один яркий пример, во-первых, тематичности и ситуативности слова у поэта, а во-вторых, неправильного / чудесного наложения друг на друга разных словесных конструкций: «что-то затесать» и «куда-то затесаться». Вся же первая строка получает целый веер колеблющихся ситуативных значений: куда деть время / куда деться на это время самому; как избыть, разделить на части, «пометить» и тем самым освоить бесконечность ожидания и времени. Один из главных эффектов такой конструкции — синкретизм не только времени и пространства, но и активного и страдательного статуса самого субъекта, а также состояния влюбленного и застывшего в ожидании мира.

Во второй строке — «Как скоротать тебя, Распад?» — тоже накладываются друг на друга разные словесные конструкции: «скоротать время» и «сократить расстояние». Станция Распад — *место ожидания* — благодаря обыгрыванию внутренней формы слова осознается как *время протекания процесса*. Символическое расширение значе-

ния становится еще и смысловой метаморфозой, выходом в мир новых смыслов. Одновременно обнаруживается символическое «соответствие» художественной ситуации стихотворения (включающей в себя и чужое слово эпитафия) с превращениями образно-языковой субстанции. Откровенную реализацию оно получает в финале первой строфы:

Поволжьем мира, чудеса  
Взялись, бушуют и не спят.

Чудесное превращение, о котором говорил эпитафия, здесь выражено имманентным языком творительного метаморфозы, о семантике которого мы уже неоднократно писали. Но творительный падеж осложнен сравнением-метафорой, что порождает «тройное» превращение: «чудес» — в местечко Распад, Распада — в Поволжье, а Поволжья — в мир («далеко во все концы света»).

Толчками метаморфоз «Распад» реализуется и дальше:

Она, туманная, взвилась  
Революционно копной.

Новый творительный падеж превращает «засуху степную» в «копну» *сена-огня-революции* (природу — в объятую революцией родину). Блоковский подтекст этих метаморфоз (предполагающий «соответствия» природы-любимой-родины-души мира) — дополнительная мотивировка включения «Распада» в книгу любовной лирики, хотя в самом стихотворении о любви говорит только напряженное ожидание субъекта речи и включенность текста в цикл «Песни в письмах...», обращенный к героине.

Новая метаморфоза бросает свой свет на первую и сама освещается ею: «чудеса / *взялись*, бушуют...» — «она <...> *взвилась* / революционно копной». Непроясненный в контексте первой строфы образ — «взялись» — получает свой действительный (ситуативный) смысл на фоне «взвилась» (эти слова — богатые паронимы). В таком контексте «взялись» прочитывается как результат наложения двух словесных конструкций: «взялся» (неизвестно откуда, «чудесно») и «занялся» (об огне). А «взвилась», проясняя огненную семантику слова «взялись», в свою очередь, освещается предшествующим («бушуют») и последующим — «пылают балки и кули», «жаркий спор» «солдатских бунтов и зарниц», «по площадям летает трут».

Смысловой ряд засухи-огня-жара тем более значим, что прежде в книге доминировали образы «сырой прелести мира». В первом разделе — «Не время ль птицам петь» — мотивов «сухости», «жара» и «огня» не было совсем. В «Книге степи» они появляются лишь в «Балашове» («огонь», «душило грудь», «жара», «жглась», «в природе лип, в природе плит, / в природе лета было жечь»), но это объяснялось тем, что стихотворение — акцентированная композиционная инверсия<sup>4</sup>. В «Развлеченьях любимой» интересующие нас мотивы и образы чуть намечены в «Звездах летом» («газовые, жаркие»). Только в «Занятых философией» мотивы жара-огня начинают нарастать: «задохнется в сухом», «нашу родину буря сожгла» («Определение души»); «гроза, как жрец, сожгла сирень», «раздую я в пожар его» («Наша гроза»). В «Песни в письмах...» эти мотивы звучат еще более заметно: «белый кипень / дятлов, туч и шишек, жара и хвои» («Воробьевы горы»), «лунный жар за елью — печью», «год сторел на керосине / залетевшей в лампу мошкой», «иль подсолнечники в селях / гаснут — солнца — в пыль и ливень?» («Mein Liebchen...»). Но настоящая кульминация мотив-

ва – именно в «Распаде». В нем соединяются до этого разрозненные образы жара как имманентного свойства «*лета*» («Балашов», «Наша гроза», «Воробьевы горы»), «*звезд*» («Звезды летом»), но и *социальной стихии*, «*души*» и *любви* («Определение души», «Наша гроза»). Мало того, здесь «засуха-жар» символически дорастает до космического «начала», «тапаса» (неявно включающего в себя и любовь), становится мирозозидающей силой, чреватой гибелью и распадом того же мира.

#### 4

Менее всего, однако, в нашем стихотворении выражен (несомненно, присутствующий в его символах) любовный план. Тема «Распада» – не сама по себе любовь, а «тапас» как *состояние мира*, в которое включены и «мы».

Появившись в первой строке, личное местоимение множественного числа, обозначающее субъекта речи, затем исчезает, не заменяясь никаким другим местоимением. Тем самым «субъектность» меняет свою форму. Она перестает быть лишь внеположной тексту и становится имманентной ему. Носителями «чудесного» видения оказываются «*глаз*» (вторая строфа), затем спорящие *звезды* («Куда девался Балашов?»), после них – сам *воздух* (ср. позже у И. Бродского: «С точки зрения воздуха край земли / Всюду...»), *субъектный* статус которого особенно акцентирован:

И *воздух* степи всполошен:  
Он чувствует, он впивает дух  
Солдатских бунтов и зарниц,  
Он замер, обращаясь в слух.

Начиная с этой строфы, доминировавшие прежде зрительные образы уступают место, как мы уже заметили, более интериоризованному – слуховым. Одновременно возрастает роль глаголов внутреннего состояния («чувствует», «впивает», «замер», «слышит»). Как во второй строфе «засуха» на имманентном языке образа превращалась в революцию, так здесь «воздух», впитавший в себя состояние мира, на субъектном уровне становится нерасчленимым с «солдатскими бунтами и зарницами» настолько, что происходит субъектная метаморфоза: «он» приведенной строфы уже в равной мере и «воздух», и «солдат».

Едва это проясняется, тут же начинает звучать еще один субъектно не локализованный голос:

Ложится – слышит: *обернись!*

Высказывание последней строфы –

Там – гул. Ни лечь, ни прикорнуть.  
По площадям летает трут.  
Там ночь, шатаясь на корню,  
Целует уголь поутру, –

начатое как *несобственная прямая речь*, может быть в равной мере понято как продолжение этого голоса, и как слово лирического субъекта, и как интенция синкретического «он» («воздуха/солдата»). Неопределенная форма глагола еще более усиливает нерасчленимость субъектов, выраженную названной формой высказывания:

Там – гул. Ни *лечь*, ни *прикорнуть*.



На эту завершающую субъектную метаморфозу заново откликается все стихотворение. Проявленное здесь состояние синкретического субъекта речи корреспондирует с «чудесами» первой строфы. Сами «чудеса», казавшиеся вначале только состоянием мира, получают соответствие в имманентном статусе синкретического субъекта («бушуют и не спят» // «Там — гул. Ни *лечь*, ни *прикорнуть*»). Так становится возможно потому, что субъект («мы»), ушедший после первой строфы в имманентные глубины стихотворения, пройдя его насквозь, пережив все превращения состояния мира как личную судьбу, в финале завоевывает особую позицию.

Если мир движется в стихотворении к гибели, то субъект речи, как мы видели, напротив, — ко все большей имманентной связи с «другим», а в финале оказывается не вне, и не внутри, а на касательной к изображенному миру, чреватому распадом. Эта внежизненно активная (М. Бахтин) позиция и рождает творческие переключки Пастернака с Блоком и Гоголем. В контексте цикла «Песни в письмах, чтоб не скучала» (и всей книги) утверждение такой субъектной позиции можно понять как продолжение диалога с героиней и попыток утвердить ее «самостояние» парадоксальным путем рассказа о возможных катаклизмах (ср. в «Mein Liebchen»: «С этой дачею дошатай / Может и не то случиться»).

---

1. Стихотворение Пастернака впервые напечатано еще до написания блоковской «Записки» (в сб. «Явь», М., 1919 — без заглавия и эпиграфа, с разночтениями в строках 9—11, 14, 20, 22).

2. См. и продолжение: «*Вдали* засинел Лиман...» — «По элеваторам, *вдали*». Возможно название станции «Распад» ассоциировалось у Пастернака с гоголевским «провалом»: Петро сбрасывает Ивана с сыном в «*провал*, в *провале* дна никто не видел»; в конце Бог должен поднять мстителя «из того *провала*», чтобы он мог сбросить Петра «в самый глубокий *провал*» (курсив наш. — С.Б.). Ср. также: «За Киевом показалось неслыханное чудо» — и в «Возвращении»: «Под Киевом пески <...> Под Киевом» — и далее странное сравнение, в котором не назван и заменен троеточием субъект — то, что сравнивается.

3. Такое понимание слова «росить», кажется, новация Пастернака. У В. Даля «*росить* что, мочить росую, класть под росу» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3, СПб.: М., б. д., 4-е издание. Ст. 1716).

4. Не случайно в первой публикации (сб. «Явь» — М., 1919) будущий «Распад» публиковался в подборке именно с «Балашовым».

## РОМАНОВКА

Этот цикл неизменно (начиная с автографа 1919 года) и в одном и том же составе присутствовал во всех редакциях «Сестры моей — жизни». Его место в целом книги — переходное: от ретардирующих «Книги степи», «Развлечений любимой», «Занятия философией», «Песни в письмах, чтоб не скучала» к кульминационной «Попытке душу разлучить».

В «Романовке» лирическое «я» впервые после начального цикла догоняет главное сюжетное событие — летнюю встречу героев, которой кончается предыстория и начинается история любовного романа. Героиня, как мы знаем из «Заместительницы», уехала в степную губернию, куда герой писал ей «песни в письмах», а затем поехал сам («Распад») — в «Романовке» они встречаются. Теперь, после растянувшейся на половину книги ретардации, мы вправе ожидать рассказа с места (Романовки) и, глав-

ное, *из времени*, когда протекают события. Но этого не происходит. Лирическое «я» и о встрече в Романовке *вспоминает*:

Как были те выходы в тишь хороши!  
(Степь)

Накрапывало, — но не гнулись  
И травы в грозовом мешке.  
(Душная ночь)

Все утро голубь ворковал  
У вас в окне...  
(Еще более душный рассвет)

Прошедшее время и связанный с ним *нарративный* режим интерпретации не являются, однако, здесь единственными или даже господствующими. *Вспоминаемые события*, как и в предшествующем цикле, по большей части *изображаются как протекающие одновременно с моментом речи*, т. е. переводятся из нарративного в *речевой* режим интерпретации:

Как были те выходы в тишь хороши!  
Безбрежная степь, как марина,  
*Вздыхает* ковыль, *шуришат* мураши,  
*И плавает* плач комариный.

Я чувствовал, он будет вечен,  
Ужасный, говорящий сад.  
*Еще я с улицы за речью*  
Кустов и ставней — *не замечен*;

*Замечают* — некуда назад:  
Навек, навек *заговoryт* (курсив наш. — С.Б.).

Это отвечает особенностям стиля «Сестры моей — жизни», тому, что К. О'Коннор в заглавии своей книги назвала «The Illusion of Narrative» (385), и о чем специально писала А. Майер: «Интерес Пастернака сосредоточен на восприятии моментального чувства и рефлексии, но не на изображении происшествий и обстоятельств» (378, с. 60). В нашем цикле, тем не менее, эта стилевая особенность, выражающая тяготение Пастернака к «импрессионизму вечного», выглядит глубоко парадоксально, а потому должна быть объяснена. Почему события «Романовки» отнесены в прошлое, хотя с точки зрения здравого смысла они — настоящее? Какая позиция лирического «я» открывает возможность такого построения высказывания? Именно наш цикл заставляет предположить, что вся «Сестра моя — жизнь», в том числе и ее первый цикл «Не время ль птицам петь», есть *постперцепция, рассказ о прошлом и поиск потерянного времени*. Это объясняет затянувшуюся ретардацию и выбор формы высказывания в «Романовке» и идущих за ней циклах.

Внутри самой «Романовки» обозначены пределы: «Степь» (может быть самое экзотическое создание книги) и два других стихотворения, в которых кульминиру-

ет мотив «духоты» — «Душная ночь», «Еще более душный рассвет». Возникший еще в «Книге степи» как одно из проявлений модальности, этот мотив перетекает из нашего цикла в следующий: душная ночь и рассвет становятся душевной душой «Попробуй души разлучить».

## 32. СТЕПЬ

Как были те выходы в тишь хороши!  
Безбрежная степь, как марина,  
Вздыхает ковыль, шуршат мураши,  
И плавает плач комариный.

Стога с облаками построились в цепь  
И гаснут, вулкан на вулкане.  
Примолкла и взмокла безбрежная степь,  
Колелеблет, относит, толкает.

Туман отовсюду нас морем обстиг,  
В волчках волочась за чулками,  
И чудно нам степью, как взморьем брести —  
Колелеблет, относит, толкает.

Не стог ли в тумане? Кто поймет?  
Не наш ли омет? Доходим. — Он.  
— Нашли! Он самый и есть. — Омет,  
Туман и степь с четырех сторон.

И Млечный Путь стороной ведет  
На Керчь, как шлях, скотом пропылен.  
Зайти за хаты, и дух займет:  
Открыт, открыт с четырех сторон.

Туман снотворен, ковыль, как мед.  
Ковыль всем Млечным Путем рассорен.  
Туман разойдется, и ночь обоймет  
Омет и степь с четырех сторон.

Тенистая полночь стоит у пути  
На шлях навалилась звездами,  
И через дорогу за тын перейти  
Нельзя, не топча мироздания.

Когда еще звезды так низко росли  
И полночь в бурьян окунало,  
Пылал и пугался намокший муслин,  
Льнул, жался и жаждал финала.

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит,  
Когда, когда не: — В Начале  
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали?

Закрой их, любимая! Запорошит!  
Вся степь как до грехопадения:  
Вся — миром объята, вся — как парашют,  
Вся — дыбящееся виденье!

Перед нами *степь*, которой почти не было в «Книге степи» и которая выглядела совсем иной в «Распаде». С ним наше стихотворение связано отношениями дополнительности.

Мы говорили о мировом жаре-тапасе «Распада», продолжающем тему «Балашова». «Степь» возвращает нас к «сырой прелести мира» начальной поры — «Не время ль птицам петь». Но в ней героев обжигает-обливает и летний жар либидо («Пылал и пугался намокший муслин, / Лънул, жался и жаждал финала»).

В «Распаде» в фокусе внимания была родина, в «Степи» — любовь, но в обоих стихотворениях скрыто присутствует и дополняющая тема.

«Распад» — стихотворение о возможной гибели мира, «Степь» — о «знобящей новости миров», положенных в изголовье любви. Но и там, и тут возникает тема «чуда». Она реализуется и на уровне слова («и чудно нам степью, как морем брести»), и в переключаящихся образах «открытости», а некоторые строки «Степи» кажутся вариацией на тему гоголевского эпиграфа из «Распада». Ср.:

«Вдруг стало видимо далеко во все концы света»

Зайти за хаты, и дух займет:  
Открыт, открыт с четырех сторон.

Но в «Распаде» — гул (от крушения мира), а в «Степи» — беззвучие первых дней творения, которое становится осязаемым только потому, что «шуршат мураши, / и плавают плач комариный».

Принцип дополнительности распространяется и на субъектную структуру. В обоих стихотворениях нет «я», а высказывание исходит от «мы» либо от неопределенного лица, выраженного инфинитивом («зайти за хаты, и дух займет», «и через дорогу за тын перейти»). Но в «Распаде» «мы» — неопределенное множество лиц, а здесь — именно влюбленные, лирический субъект и героиня, вначале нераздельные; только ближе к финалу между ними обозначается граница, позволяющая субъекту речи взглянуть на любимую со стороны («пылал и пугался намокший муслин») и обратиться к ней («Закрой их, любимая!»). Кроме любящих, в «Степи» есть третий субъект — природа (степь). Как раз она наделена своеобразной пассивной активностью, выраженной безличными, неопределенно или обобщенно-личными конструкциями, указывающими на субъекта, не могущего быть поименованным («колеблет, относит, толкает», «дух займет», «и полночь в бурьян окунало», «запорошит»). Герои же испытывают ее действие-состояние, претерпевают его, поддаются ему: переживание *активного претерпевания*, соответствующего *пассивной активности* степи, — одно из самых первичных и чреватых глубоким смыслом начал стихотворения и всей книги.

По существу, его и стремится Пастернак поэтически-феноменологически проявить и создать вторично в качестве произведения искусства.

## 1

Первообразом этого исходного переживания становится ритм стихотворения.

Первая часть «Степи» (1–3 строфы) – чередование четырехстопного и трехстопного амфибрахия при альтернансе мужских и женских окончаний: «Все сильные места ударны, между строками нет анжамбанов: получается спокойный, почти монотонный ритмический поток» (287, с. 213).

Однако эта «монотонность» особого рода. Скорее, можно говорить о волнообразной смене более длинных четырехстопных строк амфибрахия более короткими трехстопными. Но в игру вступают и другие ритмообразующие начала.

К. Тарановский вынужден был заметить, что амфибрахий здесь «почти монотонный». Действительно, третья строка («Вздыхает ковыль, шуршат мураши») благодаря пропуску безударного слога во второй стопе – становится дольник, который отзовется во второй (сплошь дольниковой) части стихотворения. Это, пока единичное, отклонение от заданного размера выглядит как малозаметный *толчок* или, напротив, *зияние*, нарушающее заданное течение стиха.

Так же едва ощутимо выделена повторяющаяся строка:

Колеблет, относит, толкает.

В ней стопораздел совпадает со словоразделом, тогда как во всех остальных четных (трехстопных) строках такого наложения нет. Благодаря этому данный стих становится как бы чистым образцом трехстопного амфибрахия – одной из ритмических констант «Степи». Но интересующая нас строка (и особенно слово «толкает») выделена еще раз, более заметно – повторяющейся рифмой: *вулкане-толкает-чулками-толкает* (других случаев подобного рода в 1–3 строфах нет). Таким образом, стих и говорит о ритмических колебаниях и толчках, и сам становится повторяющимся ритмическим толчком.

Наконец, обращает на себя внимание характер других рифменных окончаний 1–3 строф. Ударные звуки их распределяются так: *ииии / еаеа / иаиа*. Первая строфа дает сплошное «и», являющееся, как известно, *диффузным и неустойчивым* звуком, всего же этих звуков в 1–3 строфах в данной позиции – шесть, т. е. ровно половина. Другие шесть случаев дают *компактные и устойчивые* «е» и «а». Получается, что в ударной позиции в рифмах – идеальная симметрия противоположно окрашенных («хаотических» и «гармонических», «неупорядоченных» и «упорядоченных») звуков (тогда как во всех словах фрагмента устойчивых звуков под ударением в три раза больше, чем неустойчивых).

Очевидно перед нами ритмико-звуковой эквивалент того исходного переживания, о котором мы говорили выше. Смысл и внесмысловая активность описанного феномена приоткрываются, если учесть, что ключевая в этом фрагменте повторяющаяся строка – завершающая часть проявляемого в стихотворении *соответствия степи и моря*:

Безбрежная степь, как марина...  
И плавает плач комариный.

Примолкла и взмокла безбрежная степь,  
Колелет, относит, толкает.

Туман отовсюду нас морем обстиг..  
И чудно нам степью, как взморьем брести —  
Колелет, относит, толкает.

Мы лучше оценим возникающий здесь образ, если учтем, что «*Безбрежная степь, как марина*» — реминисценция из стихотворения Фета «Степь вечером» (1854):

Нигде жилья не видно на просторе.  
Вдали огня иль песни — и не ждешь!  
Все степь да *степь. Безбрежная, как море,*  
*Волнуется* и наливает рожь (курсив наш. — С.Б.).

Между «Степью» и «Степью вечером» есть и другие переключки<sup>1</sup>, но главное, конечно, отмеченное сравнение и установка обоих поэтов на изображение того, как вечер в степи сменяется ночью. Второй мотив более выражен у Фета — по существу главное творческое задание поэта и состоит в том, чтобы показать этот переход. У Пастернака тоже есть движение от заката («Стога с облаками построились в цепь / И гаснут, вулкан на вулкане») к ночи («и ночь обоймет», «и полночь в бурьян окунало»), и это отмечает (без учета реминисценции из Фета) К. Тарановский, говоря, что первая часть стихотворения — «описание заката в степи» (287, с. 213). Но описание при всей его важности подчинено другому заданию, о котором мы скажем ниже. Напротив, как будто бы эпизодическое у Фета соположение степи с морем<sup>2</sup> становится у Пастернака сквозным.

Первое в серии сравнений —

Безбрежная степь, как марина —

отличается от приведенного фетовского тем, что объектом его является не «море», а «марина», слово, значение которого согласно академическому «Словарю современного русского языка» — «картина, изображающая морской вид», а по современному для Пастернака энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона — «морской вид» и одновременно жанр пейзажной живописи (269, ст. 627; 340, ст. 616). Получается, что сравнение у Пастернака сближает степь и с самим морем, и с его изображением (художественным творением), что становится первым «выходом» не только в «тишь» степи, но и в столь важную для стихотворения (и всей книги) метатекстуальную тему сотворения мира.

Далее развивается природный план этой компарации: «И *плавает* плач комариный», «Примолкла и *взмокла* безбрежная степь». Затем возникает дважды повторенный (во второй и третьей строфах) образ, о ритмической выделенности которого мы писали выше:

Колелет, относит, толкает,

Он передает уже не внешнее зрительное впечатление, а глубинное соматическое ощущение, *сближающее море и степь феноменологически, без опосредующей условнос-*

*ти сравнения.* Но если это место еще может быть понято так, будто действие совершает именно «степь», то после творительного метаморфозы («Туман отовсюду нас морем обстиг») и нового сравнения и повтора

И чудно нам степью, как взморьем, брести —  
Колеблет, относит, толкает —

субъектом действия уже откровенно становится сила, в равной степени опознаваемая как «степь» и как «море» — некая первичная субстанция.

Переживания, связанные с ней и у Пастернака совершенно непосредственные, З. Фрейд возводил к некоторым первичным стадиям развития бессознательного и называл состоянием «океанических чувств». Эта гипотеза была развита О. Ранком («Травма рождения»), Н. Фодором («Поиски возлюбленного»), М. Литартом («Prenatal Dynamics», «The Orgastical Experience of Space and Metapsychologic Psychagogy»), а «океанические чувства» интерпретированы как память о пренатальном состоянии. Согласно этой гипотезе, «события, которые происходят в течение пренатального периода, явно регистрируются зародышем и могут воспроизводиться в снах в его постнатальной взрослой жизни» (132, с. 128), а зародышевому яйцу «свойственно ощущение покачивания туда-сюда, словно на большом водном пространстве (ср.: «Колеблет, относит, толкает». — С.Б.), и одновременно ощущение того, что яйцо составляет часть воды. Нельзя еще говорить о настоящем сознании. Существует ощущение одной лишь бесконечности и того, что яйцо составляет часть этой бесконечности <...>. В снах данный опыт часто предстает в виде больших водных пространств, а также представлений о коллективности (группа, община)» (132, с. 129).

В «Степи», как мы видим, условно-поэтическое поначалу сравнение степи с морем, углублено феноменологически — оно стало реальностью исходных соматических ощущений и пробудившимся первичным состоянием сознания, «океаническим чувством», лежащим, как предполагают исследователи, в основании и непосредственного переживания, и эротического и космогонического мифов творения. На оба этих мифа «Степь» многообразно откликается, что уже отмечалось исследователями, правда, в других фрагментах текста.

К. Тарановский увидел в первой и девятой строфах

Вздыхает ковыль, шуршат мураши,  
И плавает плач комариный.

— В Начале

Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали? —

реминисценцию из Библии: «В начале Бог сотворил небо и землю» (Быт.,1) (287, с. 215)<sup>3</sup>. Е. Фарино соотнес это же место с «креативным библейским Логосом» Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово», а «Плач» интерпретировал как «подмену ожидаемого слова», говорящую о «доречевом» или «предречевом» характере творчества (300, с. 180). Эту же мифологическую семантику исследователь видит в образах «волчцов», «комара», «мурашей» (и позже появляющихся «Млечного Пути» и «скота»), отсылающих к Волосу-Велесу. Всем им приписано хтоническое начало и предлогосовый характер, причастность одновременно к хаосу и к креативности, связь с глубинными истоками поэтического слова. (300, с. 180, 242–243; 298, с. 294). Благо-

даря оживлению этой мифологической семантики, Пастернак, по Фарино, «возводит реальность до ранга первоматерии» (11), добавим – сохраняя и углубляя ее живой предметный и чувственный смысл. Нужно сказать больше. Вздыхающий ковыль, шуршащие мураши, плавающий комариный плач, туман, в волчках волочащийся за чулками, наконец, «океаническое чувство» в «Степи» совершенно самоценны и несут в себе не только смысл, но и внесмысловую, женственную, самозабвенную активность сестры-жизни, вне которой «Степь» (может быть, более других стихотворений Пастернака) – непонятна.

С учетом этого, очевидно, что «вернее» других (потому что случайным и окольным путем) с мифом творения и творящим Словом связана у Пастернака самая «бесмысленная» и беспредметная строка – «Колеблет, относит, толкает», воссоздающая образ «океанического чувства». Помимо всего прочего, она еще библейская по своей порождающей причине, ибо является косвенной (через переложение В. Третьяковского) реминисценцией из песни Моисея – из того места «Второзакония», где пророк говорит об отношении Бога к Иакову: «Он нашел его в пустыне, в степи печальной и дикой; ограждал его, смотрел за ним, хранил его, как зеницу ока Своего» (32,10). В парафразе Третьяковского:

Гнездо как кроет всяк орел  
И над птенцами сей летает,  
Простер так крила Он и шел,  
На рамена его возвел,  
*Колеблет, взносит, соблюдает*  
(293, с. 190–191; курсив наш. – С.Б.).

Начинается же эта песня как раз мотивом слова-дождя, слова-божественного семени, лейтмотивным в «Сестре моей – жизни» и первоначально важным в нашем стихотворении: «Внимай, небо, я буду говорить; и слушай, земля, слова уст моих. Пойдется, как дождь, учение мое, как роса, речь моя, как мелкий дождь на зелень, как ливень на траву» (Втор. 32: 1–2). В переложении Третьяковского:

Вонми, о небо! и реку –  
Земля да слышит уст глаголы:  
Как дождь я словом потеку;  
Да снидут, как роса к цветку,  
Мои вещания на доли (13).

То, что в песне Моисея и в парафразе Третьяковского делает Бог, у Пастернака совершает женственный и имманентный эквивалент Творца, – «святая» степь (первоначальное заглавие стихотворения) – материнское лоно героев:

Колеблет, относит, толкает.

## 2

Этой повторяющейся строкой завершается первая часть стихотворения, трехчастность которого убедительно описана К. Тарановским. Ученый показал, что деление на 3+3+4 строфы – «не только тематическое: вторая часть, строфы 4, 5 и 6-я, написаны иным размером, чем начальная и заключительная части», – четырехиктным



дольником (287, с. 213). И в остальном «ритмический поток на четвертой строфе вдруг меняется: перед нами девять коротких предложений, из них восемь – в первых трех строках. Такое переключение ритма на эмоциональное стаккато – резкий контраст со спокойным повествовательным тоном вступления. Меняется также и чередование рифм: все рифмы – мужские, в нечетных строчках на – *от*, в четных – на *он*» (287, с. 214). Ко всему этому нужно присмотреться внимательней.

Четырехиктный дольник 4–6 строф – не абсолютная новость: он уже один раз встречался в первой части («Вздыхает ковыль, шуршат мураши»). Но бывший там исключением, здесь он становится нормой (хотя, как бы для симметрии, одна строка тут все же амфибрахическая: «Туман разойдется и ночь обоймет»). Другая заметная особенность 4–6 строф: они имеют всего две, хотя и сквозные рифмы: «поймет-ошет-ведет-займет-мед-обоймет» и «он-сторон-пропылен-сторон-рассорен-сторон». Но и такого типа рифмовка имела предвестие в первой части стихотворения: помимо отмеченной повторяющейся рифмы к слову «толкает» («вулканы-толкает-чулками-толкает»), в первой же строфе была задана рифма («хороши-мураши»), которая станет сквозной в третьей части стихотворения («разрешит-Мураши-запоросит-парашют»). Сплошные мужские окончания наших строф выделяют их так же сильно, как и дольниковый ритм, но сама по себе мужская клаузула уже встречалась раньше – и даже начинала альтернанс окончаний. Наконец, в рифменных клаузулах наших строф встречается под ударением только звук «о», что наряду с дольником, сквозными рифмами и мужскими окончаниями заметно отличает интересующий нас фрагмент от двух других, придавая ему внешнюю цельность.

Ритмико-звуковая выделенность второй части стихотворения сопровождается сменой смысловых акцентов. Не совсем выяснено, однако, в чем они состоят.

К. Тарановский говорит о повторяющихся образах «омета» и «Млечного Пути» и первый из них считает «самым важным <...> в серединной части». Это центр мира героев, «окруженный ночью со всех четырех сторон» (287, с. 214). Добавим, что слово «омет» включено в сквозную рифмическую цепь, а при втором и третьем появлениях поставлено в такую синтаксическую либо ритмическую позицию, в которой должно писаться с заглавной буквы, как бы уравниваясь этим с другим повторяющимся ключевым словом – «Млечный Путь». Именно тут начало будущего перехода к сплошным заглавным Словам предпоследней, девятой строфы.

Тем не менее, выделяя эти два образа, исследователь видел важность и того, что здесь «граница между землей и мирозданьем размывается – степной ковыль «рассорен» по всему Млечному пути» (287, с. 214). Действительно, в интересующем нас фрагменте «открытость» и связанные с ней образы играют не меньшую роль, чем «омет» и «Млечный Путь». Они также выделены рифменными повторами: трижды в такой позиции оказывается словосочетание «с четырех сторон» и целые строки (16-я, 20-я, 24-я).

В первый раз «омет» вместе с туманом и степью с четырех сторон окружают *героев*, продолжая прежний мотив степи-моря-лона. Но в пятой строфе (это середина текста) происходит нечто новое:

И Млечный Путь стороной ведет  
На Керчь, как шлях, скотом пропылен.  
Зайти за хаты, и дух займет:  
Открыт, открыт с четырех сторон.

Первые две строки этой строфы еще имеют некое соответствие в первой части: тут «открытость» реализуется как сближение верха и низа, которые оказываются лежащими в одной плоскости. Ср.:

Стога с облаками построились в цепь  
И гаснут вулкан на вулкане.

И Млечный Путь стороной ведет  
На Керчь, как шлях скотом пропылен.

Вторые же две строки аналогии не имеют, но перекликаются, как мы уже заметили, с мотивом гоголевского эпитафия к «Распаду» — «Вдруг стало видимо далеко во все концы света».

Е. Фарино считает, что здесь в первый раз в стихотворении реализуется инвариантное для поэтики Пастернака «звено перехода» («второго рождения»), — «галлюциногенное действие», «перестраивающее, переводящее в иное состояние»:

Зайти за хаты, и дух займет..  
Туман снотворен, ковыль, как мед...

(позже: «И через дорогу за тын перейти / Нельзя, не топча мироздания») (300, с. 47).

Тем показательнее, что «второе рождение» (ср. предшествующее «океаническое чувство») оказывается связано с феноменом «открытости / объятости», а варьирующие этот мотив строки

Омет,

Туман и степь с четырех сторон.

Открыт, открыт с четырех сторон.

Омет и степь с четырех сторон —

сменяют прежний, буквально повторявшийся лейтмотив:

Колеблет, относит, толкает.

Нельзя не заметить, что сама вариативность здесь значима. В первом случае чувство «второго рождения» еще открыто «океаническому чувству» и связано с пребыванием *внутри*: как мы уже заметили, «омет» вместе с туманом и степью с четырех сторон *окружают героев*, продолжая прежний мотив степи-моря-лона. Второй раз *герои* (они представлены инфинитивом «зайти» и словом «дух», т. е. сближены с неопределенным множеством лиц) *и мир* (построенный на архаическом «соответствии» верха и низа, Млечного Пути и шляха, звезд и скота, света и пыли)<sup>4</sup> уже «с четырех сторон» — *открыты*. (У Пастернака — лучше, чем нам удалось передать, у него слово «открыт» стоит в единственном числе и относится к ты-говорящему, к неотделимому от него миру и к занимающемуся «духу»).

В третий раз пространство еще более *расширяется* и проясняется («туман разойдется»): теперь уже «ночь» «с четырех сторон» обымает и «омет», и саму «степь». Та-

кое безграничное пространственное окружение уже не поддается измерениям «открытости / закрытости». Здесь намечается выход от «океанического» к «космическому» чувству, реализуемому в третьей части стихотворения. Нужно думать, что переходность 4–6 строф – порождающая причина ее описанного ритмико-звукового своеобразия: смены классического амфибрахия дисгармоничным и более динамичным дольником<sup>5</sup>, акцентирования сквозных (именно мужских) рифм и сплошного ударного «о» в рифменных окончаниях, ассоциируемого с теми расширяющимися кругами, образ которых создается в «Степи».

### 3

Третья часть стихотворения, 7–10 строфы, реализуют «космическое чувство», апеллируя к еще одному стихотворению А. Фета (эта аллюзия отмечена, но почти не интерпретирована К. Тарановским):

На стоге сена ночью южной  
Лицом ко тверди я лежал,  
А хор светил, живой и дружный,  
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,  
Безвестно уносила прочь,  
И я, как первый житель рая,  
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полуночной,  
Иль сонмы звезд ко мне неслись?  
Казалось, будто в длани мощной  
Над этой бездной я повис.

И с замираньем и смятеньем  
Я взором мерил глубину,  
В которой с каждым я мгновеньем  
Все невозвратнее тону (1857).

Ввиду особой важности этой переключки голосов, мы присмотримся к ней внимательно.

Стихотворение Фета важно для Пастернака как прецедент «космического чувства», заставляющий вспомнить исходное для этой темы в русской поэзии «Вечернее размышление о Божием величестве» М. Ломоносова:

Открылась бездна, звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,  
Как мала искра в вечном льде,  
Как в сильном вихре тонкий прах,  
В свирепом как перо огне, –  
Так я, в сей бездне углублен,  
Теряюсь, мыслями утомлен!

У Ломоносова, как и у Фета, взгляд наблюдателя направлен *вверх*, возникают парадоксальные образы верхней «бездны» (этого слова нет у Пастернака), ощущение «я», растворяющегося в ней («теряюсь», «тону») и одновременно оксюморонно углубляющегося «вверх» («так я в сей бездне углублен», «я взором мерил глубину»). При этом Ломоносов не дает точных указаний на положение субъекта речи в пространстве, Фет же пространственное положение лирического «я» четко фиксирует («На стог сена ночью южной»), а потому у него субъект более вовлечен в открывающую картину и заметно «смещает» ее, создавая образ «расширяющейся» и «разбегающейся» вселенной («Земля <...> / Безвестно уносила прочь»; «Я ль несся к бездне полуночной, / Иль сонмы звезд ко мне неслись»).

Пастернак много раз переключается с Фетом. У обоих поэтов сходен хронотоп («ночь» и «полночь», стог и омет, звездное небо) и ситуация: у Фета — «я», лежащий «лицом ко тверди», у Пастернака — герой и героиня, в третьей части стихотворения находящиеся на омете или вблизи него (см. реплику: «Закрой их, любимая!» — о глазах, как считает К. Тарановский). Фетовскому «И хор светил, <...> / *Кругом* раскинувшись, дрожал» отвечает повторяющееся — «с *четырёх сторон*». «Как первый житель рая» имеет развернутое соответствие: «Вся степь как до грехопаденья»; «В Начале / Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши, / Волчцы по Чулкам Торчали».

Другие переключки больше акцентируют различия двух художественных миров. У Фета в центре одинокое лирическое «я» («Один в лицо увидел ночь»). Пастернак избегает первого лица, помещает рядом с лирическим субъектом героиню, а потом последовательно отодвигает говорящего в тень, лишая его центрального положения в художественном мире. У Фета «космическое чувство» выражается в том, что «я» ощущает себя повисшим в мощной длани и тонущим в бездне, в открытом пространстве между землей и звездами. У Пастернака «мощной длани» соответствует «мир», но этим «миром объят» не «я», а сама «степь». При этом степь рисуется как открытое космическое пространство, но «открытость» создается не ощущением стремительно движения земли или звезд (как было у Фета), а иначе. В «Степи» расстояние между верхом и низом, «космосом» и землей упразднено и границы между ними сняты. Но это происходит не потому, что «степь» устремлена к небу, а наоборот, потому что она «женственно» «поддается напору стихии, ищущей простора». Действие же самого «верха» — тоже проявление его активности и одновременно страдательности:

Тенистая полночь стоит у пути  
На шлях навалилась звездами...

Когда еще звезды так низко росли  
И полночь в бурьян *окунало*.

В первом случае полночь как будто активна, но она «стоит», словно обваливаясь под собственной тяжестью, а творительный падеж создает эффект *превращения* ночи в звезды. Во втором случае полночь откровенно претерпевает действие некой безличной силы («окунало»).

«Женственное» начало степи потаенно проявлено на имманентном образном уровне. Анализируемые нами 7–8 строфы держатся на своеобразном параллелизме: картина природы и соответствующая ей картина из человеческой жизни, между которыми устанавливаются сложные отношения:

Тенистая полночь стоит у пути  
На шлях навалилась звездами...  
И через дорогу за тын перейти  
Нельзя, не топча мироздания.

Здесь соответствиями связаны строки 1–2 и 3–4, причем переключки природного и душевного плана захватывают не только целые картины, но и их детали: полночь – неопределенный субъект; стоит – нельзя перейти; путь – дорога; звездами – мироздания. То же в следующей строфе:

Когда еще звезды так низко росли  
И полночь в бурьян окунало,  
Пылал и пугался намокший муслин,  
Льнул, жался и жаждал финала?

Тут параллелизм сложнее: им связаны не просто предметно явленные феномены, а некие «силы», движущие и природой, и человеком. В первом случае неназываемая сила выражена безличным глаголом «окунало». Ей соответствует «эрос» героев, который столь же космичен и безличен, а потому говорит о себе через метонимию «муслин», замещающую героиню (см. и другие соответствия: окунало – намокший; звезды /низко росли/ – муслин пылал и пугался, льнул, жался, жаждал; общее для обоих членов «когда еще»).

Этот (единственный раз в стихотворении выговоренный) своеобразный параллелизм женщины и степи создает ощущение чудесной, почти пугающей открытости и отсутствия границ не только между верхом и низом, землей и мирозданием, но и между внешним и внутренним, космосом и человеком. Как и в «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», мироздание становится предметом обихода. Перед нами особое состояние мира и человека, которое в стихотворении Фета и соответствующем месте Пастернака названо райским:

И я как первый житель рая,  
Один в лицо увидел ночь.

Вся степь как до грехопаденья...

– В Начале

Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали.

Чтобы адекватно прочесть это место, следует увидеть, что здесь между первой и предпоследней строфой возникает композиционное кольцо, подчеркнутое сквозной рифмовкой и появлением дольника внутри амфибрахических строк:

Как были те выходы в тишь хороши!  
Безбрежная степь, как марина,  
Вздыхает ковыль, шуршат мураши,  
И плавает плач комариный.

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит  
Когда, когда не: — В Начале  
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали.

Обративший внимание на эту переключку К. Тарановский сопоставил ее со сходным случаем композиционного кольца у Блока («Ночь, улица, фонарь аптека»), благодаря которому у старшего поэта «образ приобретает сложное символическое значение». Но, по мнению ученого, «пастернаковское описание реального мира очень далеко от символического видения Блока» (287, с. 216). Так же и слова, написанные с прописных букв, по Тарановскому, «не приобретают никакого символического смысла, они остаются такими же прозаическими, как и в первой строфе. Однако все переживаемые ощущения так величественны и восторженны, что прекрасными становятся самые прозаические детали. Представляется, что эти необычные прописные буквы просто указывают на возвышенную, торжественную интонацию риторического вопроса. Этим опять-таки резко подчеркивается «единство и единственность мира» (287, с. 215).

Исследователь прав в том, что Пастернак не повторяет блоковских (шире — символистских) образных структур, но он заблуждается, отказываясь видеть символическую природу пастернаковского слова. Ближе к истине Е. Фарино, который считает, что «Степь» «построена на принципе пути от состояния «ковыль, мураши, плач комариный» до «Плач Комариный, Мураши, Волчцы» и одновременно на принципе возврата в аналогичное исходному, но трансформированное в ранг космогонического состояние» (300, с. 12)<sup>6</sup>.

Описанный Е. Фарино процесс — разворачивание конкретного образа в потенциально бесконечный, т. е. символический ряд смыслов. Но направление этого разворачивания и его смысл исследователем указаны неточно. Действительное своеобразие Пастернака в том, что у него в отличие от его предшественников снята иерархия предметного и универсального, которые оказываются лежащими в одной плоскости (как в нашем стихотворении стога и облака, Млечный путь и шлях, ковыль и звезды, полночь и бурьян) и даже «секущими» и входящими друг в друга. Поэтому предметный план («мураши», «комары» и «волчцы», а в другом стихотворении — «поездов расписание») у него может быть уравнен с универсальным или даже предпочтен ему («поездов расписание» — «грандиозней святого писанья»). Но чтобы это произошло, герой должен увидеть, что мир пронизан животворящим сквозняком-хаосом, а вещи — *открыты*. Смотри еще в самой ранней прозе и стихах: «Никогда он не знал, что на свете есть щель и совсем насквозь. Он думал, что жизнь плотно прикрыта. И вдруг узнал. Его подняло, понесло» (240, с. 108)<sup>7</sup>. Смотри и:

Как читать мне? Оплыли слова.  
Чьей задувшею далью сквожу я (247, с. 108).

У Пастернака суть не в том, чтобы увидеть отвлеченно-универсальный план бытия, а в том, чтобы обнажились *начала вещей*, что и происходит в «Степи» («— В Начале / Плыл Плач Комариный...»). «Начало», конечно, символично, но не «по-символистски». Гораздо ближе Пастернаку постсимволистская поэтика Рильке («открытость» вещей) и Пруста («обретение утраченного времени»), освоивших символизм того, что Пастернак в «Докторе Живаго» назвал «положениями реальными». Про-

писные буквы и есть возвращение к Началу, обретение утраченного времени и откровение почти невыносимой открытости мира, о чем говорит последняя строфа:

Закрой их любимая! Запорошит!  
Вся степь как до грехопаденья:  
Вся – миром объята, вся – как парашют,  
Вся – дыбящееся виденье!

Отметив здесь реминисценцию из Библии («Вся степь как до грехопаденья») и из стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной», К. Тарановский так прокомментировал финал «Степи»: «Грехопаденье – первородный грех. Но в противоположность Ветхому завету, новые Адам и Ева не изгоняются из рая. Ничто не изменилось в природе: мир как был, так и остался прекрасным» В этом же ключе трактована и первая строка: «Закрой их <свои глаза>, любимая!» (287, с. 216). Все это в стихотворении есть, но есть и безмерно больше.

«Закрой», конечно, относится не только к глазам, но и к чулкам предшествующей строки (точнее к – Чулкам); и к омету, субъекту и духу (о которых в пятой строфе было сказано: «Открыт, открыт с четырех сторон»); и к пугающей, почти невыносимой по своей интенсивности («райской») открытости первовещей в завершающей картине степи:

Вся – миром объята, вся – как парашют,  
Вся – дыбящееся виденье!

Предельно выявленные здесь открытость и зияние пронизывают всю третью часть «Степи», начиная с ритмического и звукового уровня.

В 7–10 строфах ритм стихотворения в третий раз меняется. По видимости, поэт возвращается ко всему, от чего отошел в предыдущей части, – к чередованию четырехстопного амфибрахия с трехстопным, к многообразию рифм и даже к альтернативе диффузных / неустойчивых «и» и компактных / устойчивых «а», «е» под ударением в рифменных клаузулах (см. по строфам: иаиа / иаиа / иеие / иеје). Это, однако, не совсем так.

Симметрия диффузных / неустойчивых и компактных / устойчивых ударных гласных в клаузулах (сохраняющаяся здесь, как и в первой части стихотворения) в самой последней строфе подчеркнута нарушена, причем не количественно, а качественно: при численном равенстве диффузные / неустойчивые оказались акцентированы благодаря диссонансной рифме («запорошит-парашют»), в которой ожидаемое под ударением «и», резко заменено неожиданным, хотя тоже диффузным «ју». Таким образом, в звуковом плане «Степь» завершается открытым неустойчивым диссонансом, включенным, однако, в одну из сквозных рифмических цепей.

Но и дольник не совсем уходит из стихотворения. В девятой строфе он возвращается в четных строках:

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит,  
Когда, когда не: – В Начале  
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали?

Но теперь он чередуется с амфибрахий, как бы в память об «омете / Омете» и «Млечном Пути» 4–6 строф, где впервые наметилась возможность перехода к прописным Словам. Показательно, что именно в этой же строфе возрождается и затем становится сквозной рифма, прозвучавшая в первой строфе: «хороши-мураши, разрешит-Мураши, Запорошит-парашют» (внутри нее самой тоже состоялся переход к прописным).

С другой стороны сам амфибрахий 7–10 строф отличается от прежнего. Дважды он утяжеляется сверхсхемными ударениями («**Льнул, жался** и жаждал финала»; «**Плыл Плач** Комариный, Ползли Мураши»). Но еще важнее не имевшие до этого прецедента облегченные, безударные («зияющие») стопы трибрахия, появившиеся в седьмой, но ставшие постоянными в завершающей десятой строфе: «Закрой их: любимая! Запорошит! / Вся степь, как до грехопаденья: / Вся – миром объята, **вся – как парашют, / Вся – дыбящееся виденье**»<sup>8</sup>.

Ритмически выделенные места заряжены не только смыслом, но и внесмысловой активностью: они создают образ тревожной и напряженной («вздыбленной») «открытости», зияний и «замирания» духа, которые пришли на смену более резким дольниковым диссонансам, порождены «космическим чувством» и выражают его.

На уровне словесно-образном эта космическая первозданность и «открытость», вышедшие из «океанического чувства», созданы отмеченным нами параллелизмом героини и степи, который завершается в двух последних строках, создающих картину степи до грехопаденья:

Вся – миром объята, вся – как парашют,  
Вся – дыбящееся виденье!

Это уподобления степи или любимой? Учитывая их уже проговоренный параллелизм, речь должна идти о той и другой, и тогда понятно, почему просьба обращена именно к героине. Она – «сестра-жизнь», «душа», «Ева», но и «ребро», «заслонка», «фанерка», которая «отскочила» из-за сквозняка-хаоса. Она – активно-пассивная претерпевающая сила, но и субъект-источник «открытости».

Нужно сказать больше. Степь-любимая изображена здесь так, что она не просто пространственно открыта небу и земле, но локализована буквально *между ними*, еще не успевшими отделиться друг от друга. Но ведь так было «в начале»: комментатор Библии считает, что в первый день творения, когда Бог создал небо и землю, это были еще нерасчлененные «небо-земля» (шумеро-аккадское «ан-ки»), т. е. «вселенная, элементы которой находились в хаотическом состоянии» и которым все еще предстояло (286, с. 84–85). На этом обрывается «Степь».

---

1. См.:

Клубятся тучи, млея в блеске алом...

Стога с облаками построились в цепь

И гаснут...

Вот лунь *проплыл*, не шевеля крылом

И *плавает* плач комариный.



И, как река, засветит Млечный Путь.

И Млечный Путь стороной ведет  
На Керчь, как шлях, скотом пропылен —  
у Фета: «...за третьим перевалом / Пропал ямщик, звеня и не пыля».

2. На самом деле оно и у Фета не однократно, см.: «вот лунь проплыл», «И как река, засветит Млечный Путь».

3. *Тарановский К.* Указ. соч. С. 215. Позже Р.Д. Тименчик предположил в «Степи» и фоническую отсылку к «Книге Бытия» — к слову «берешит» («в начале») (*Тименчик Р.* Расписание и Писанье // Themes and Variations. In Honor of Lasar Fleischman. Stanford Slavic Studies. Vol. 8. Stanford 1994). В свою очередь, Ст. Гардзонио обнаружил, что «берешит» обыгрывается в «Глоссолалии» А. Белого, которая, возможно, была для Пастернака промежуточным источником (*Гардзонио Ст.* Борис Пастернак и поэма в прозе Андрея Белого «Глоссолалия» (размышления над стихотворением «Степь») // Russian Literature XLI, 1997).

4. Частично об этом см.: *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. С. 242.

5. См. мотивы пути-действия: «доходим», «нашли», «ведет», «зайти», «рассорен», «разойдется», «обоймет».

6. См. и о свойственной Пастернаку общей особенности — «продвигаться от определенного состояния до некоего финального состояния, формально совпадающего с исходным, но семиотически принципиально повышенного, причем финальное повышается в своем статусе до ранга мирового первоначала. В последовательно развернутом продвижении в обязательном порядке реализуется у Пастернака звено “перехода” (в “Степи”, например, нужный переход отмечен несколько раз)» (С. 47).

7. См. также: «Раз во сне у этого мира отскочила самая отдаленная фанера» (Там же. С. 115).

8. Известно, что после редких экспериментов XIX в., Пастернак был (наряду с Северяниным) первым, кто начал широко применять трибрахий в выразительных целях. См.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 232.

### 33. ДУШНАЯ НОЧЬ

Накрапывало, — но не гнулись  
И травы в грозовом мешке.  
Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,  
Железо в тихом порошке.

Селенье не ждало целенья,  
Был мак, как обморок, глубокий,  
И рожь горела в воспаленье.  
И в лихорадке бредил Бог.

В осиротелой и бессонной,  
Сырой всемирной широте  
С постов спасались бегством стоны,  
Но вихрь, зарывшись, коротел.

За ними в бегстве слепли следом  
Косые капли. У плетня  
Меж мокрых веток с ветром бледным  
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,  
Ужасный, говорящий сад.  
Еще я с улицы за речью  
Кустов и ставней — не замечен,

Заметят — некуда назад:  
Навек, навек заговорят. (1917)

(Первоначальный вариант 8-й строки: «И в роже пух, и бредил Бог». С примечанием поэта: «Не все догадываются, что рожа тут в значении болезни, а не уродливого лица».)

После первоначальной «Степи» — в самом заглавии «Душная ночь» акцентирована тема «духоты», развитая в следующем стихотворении («Еще более душный рассвет») и перекидывающаяся в новый раздел («Попытка душу разлучить»), который начинается строкой: «Душа душна...» Но так же, как «Степь» заставляла вспомнить «райское» состояние начальной поры, «Душная ночь» отсылает нас к «Не время ль птицам петь», будучи своеобразным дублетом «Плачущего сада». В то же время она связана и с «Болезнями земли» («Занятия философией»). Именно на фоне этих двух стихотворений становится осязаемым путь, пройденный лирическим «я» от начала книги.

## 1

Нельзя не заметить переключек между «Плачущим садом» и «Душной ночью»:

<i>Ужасный!</i> — Капнет и вслушается...	<i>Ужасный, говорящий сад</i>
<i>Ужасный!</i> — <i>Капнет</i> и вслушается...	<i>Накрапывало, — но не гнулись...</i>

<i>Но давится внятно от тягости...</i>	<i>Лишь пыль глотала дождь в пилюлях</i>
<i>Отеков — земля ноздревая...</i>	

<i>Ужасный!</i> — Капнет и вслушается	Меж мокрых веток с ветром бледным
Все он ли один на свете...	Шел спор. Я замер. Про меня!
К губам поднесу и прислушаюсь,	Я чувствовал, он будет вечен,
Все я ли один на свете...	Ужасный, говорящий сад.

Последняя автореминисценция проясняет свой смысл, если учесть, что «Плачущий сад» был целиком построен на параллелизме *сада* и *я*, о чем мы уже писали:

<i>Ужасный!</i> — Капнет и вслушается,	К губам поднесу и прислушаюсь,
Все он ли один на свете	Все я ли один на свете, —
Мнет ветку в окне, как кружевце,	Готовый навзрыд при случае, —
Или есть свидетель.	Или есть свидетель.

Что же изменилось по сравнению с этим в «Душной ночи»? Мотив «свидетеля» или «соглядатая» был первостепенно важен уже в «Плачущем саде»: эти слова, трижды повторенные с отрицательными коннотациями, говорили о страхе обоих героев перед внешней и чужой точкой зрения. Но «я» и «сад» вначале были связаны отношениями параллелизма, а потому как имманентные друг другу не могли стать носителями такой отчуждающей интенции. Синкретизм субъектов проявлялся и в том, что слуховые образы брали на себя функции зрительных, о чем мы также говорили.

В «Душной ночи» положение изменилось и усложнилось. Выраженный двучленный параллелизм сменился подразумеваемым символическим, а прямая перспектива от «я» — обратной перспективой от «сада». Там «я» говорил о саде как о своем втором «я», отсюда фамильярно-шутливое — «ужасный»; здесь сад говорит о «я» как о «чужом», а потому воспринимается героем как действительно «ужасный говорящий сад». Там субъекты были (по-летнему) имманентны, здесь они близки к тому, чтобы стать (по-осеннему) трансцендентными друг другу. Там слуховые образы брали на себя функцию зрительных, здесь зрительные — функцию слуховых<sup>1</sup>, поскольку перед нами, кроме всего прочего, «пейзаж души», не зависящий от ночного освещения.

С «Болезнями земли» «Душная ночь» перекликается другой особенностью своей организации — принципом локальной семантики. И там, и тут ночной и грозовой пейзаж выдержан в семантике «болезни» («бешенства» в первом, «лихорадки» во втором) и «сражения». Различие же в том, что в «Плачущем саде» «я» из текста полностью устранен как герой (он проявлен только в личных окончаниях глагола), в финале же параллелизм между картиной природы и душевным и творческим состоянием субъекта речи прямо проговаривается, стихотворение становится авторефлексивным, а художественное завершение переносится в метаплан. В «Душной ночи» субъект речи (состояние которого то же — неявная параллель к картине природы), оказывается прямо выраженным «я», *героем* события, не только говорящим, а говоримым (и даже «заговариваемым»). «Странность» его положения, правда, в несколько ином ракурсе отметили М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая: в финале «герой как прячущийся дезертир, но тонкий парадокс: он находится в доме и боится взгляда от плетня, хотя дезертира легче представить себе у плетня, прячущимся от дома».

*Сравнение героя с прячущимся дезертиром* — это интерпретация строки «с постов спасались бегством стоны»<sup>2</sup>. Перед нами почти постмодернистский ход исследователей на фоне лукаво простого пересказа и формальных подсчетов, согласно которым в стихотворении тропами являются 60% всех слов. При этом, по их наблюдениям, слово (например, «заговаривать») может двусмысленно соединять бытовое («заговорить до умопомрачения») и магическое значение («заговорить»=«заклясть»). Двусмысленность может быть свойством целой строки: «И в роже пух, и бредил Бог» («рожа» имеет три значения, а «пух» — два. Рожа — лицо, болезнь, растение *malva*, садовый просвирняк. При рожа-болезнь запятая после «пух» не нужна, но автор оставляет ее и этим навязывает читателю отвергаемое на словах толкование рожи как болезни») (75). Последнее утверждение — явное недоразумение, Пастернак недвусмысленно говорит в примечании, что «рожа» — именно болезнь. Игра здесь в другом: «в роже» может значить еще и «в просвирняке» — в цветочных кустах семейства мальвовых, которые в народе называют «рожа собачья или полевая» (342, ст. 469).

Возвращаясь к предложенному интерпретаторами сравнению, необходимо заметить, что оно имеет некоторое основание в тексте. Финальное положение героя действительно *связано* с настойчиво повторенной темой: «с постов спасались бегством», «в бегстве слепли». Но, отдавая должное пронизательности интерпретаторов, следует увидеть неадекватность их прочтения: *данную связь нельзя понимать как сравнение*. Между тем, в предложенном пересказе тенденция трактовать пастернаковские образы как условно-поэтические, обычно как сравнения, — постоянна. Ср. прочтение четвертой строфы: «Застывшая напряженность разрешается: кажется, что летят снопы, потом короткий порыв ветра, потом косой дождь. Под ветром в саду шумят мокрые ветки, как будто ведут разговор: не обо мне ли?» Но у Пастернака не «как будто» и «не обо мне ли?», а:

Меж мокрых веток с ветром бледным  
Шел спор. Я замер. Про меня!

Так же неадекватно понимать в качестве сравнения то место, с которого мы начали разговор и которое прямо связано с процитированными строками.

Методологический просчет комментаторов в том, что они, вычислив процент тропеичности, сочли тропы единственным языком стихотворения и прошли мимо того, как они соотносятся с архаическим языком символа и с «простым» («нестилевым») словом, задающими тексту иную модальность. В действительности пейзаж у Пастернака — самый реальный и предметный<sup>3</sup>, он не требует никакого аллегорически-иносказательного понимания, но и не исчерпывается своим буквальным смыслом. Перед нами символ, и как всякий настоящий символ он предполагает наличие самоценного предметного плана (здесь это пейзаж), способного развернуться как веер в многозначный (в пределе — бесконечный) пучок смыслов, требующих не условно-поэтического, а субстанциального понимания. У Пастернака в нашем случае такой образ движется сразу в трех параллельных и пересекающихся лексико-семантических плоскостях.

Первое смысловое пространство — картина *дождя и грозы* (накрапывало, грозовой, дождь и пыль, сырая широта, вихрь, косые капли, мокрые ветки).

Второе — семантика *болезни* («глотала дождь в пилюлях», «в порошок», «целенье», «обморок» (глубокий), «горела в воспалении», «лихорадка» (рожа, пух), «брел Бог», «стоны, слепли»).

Третье — семантика *сражения* (железо, с постов спасались бегством, в бегстве слепли следом; отчасти «заговаряют» с оттенком не только колдовского действия, но и «заговорщичества», ср. в более ранней «Метели»: «Бушует бульваров безлиственных заговор. / Они поклялись извести человечество»).

Но особенность нашего стихотворения в том, что в нем есть четвертое (подразумеваемая) смысловое пространство — смена *состояний лирического субъекта*, косвенно заданная с самого начала через пейзаж, а в 4–6 строфах выговоренная прямо. Отношения первого и четвертого планов, а именно *символическая эквивалентность пейзажа и состояния «я» — основа субъектной и образной архитектоники «Душной ночи»*. Именно подразумеваемый архитектурный параллелизм субъектов порождает реализующую его композиционную форму тропа с локальной семантикой «болезни» и «сражения».

Не учитывая архитектурного параллелизма, своеобразие финального образа попытался объяснить Е. Фарино. С его точки зрения «не текст, а коммуникация является определяющей единицей пастернаковской поэтики. Выключенный из мира пастернаковский «я» становится свидетелем происходящего в мире. Включенный же в мир — объектом коммуникации (ср. в «Душная ночь»: «У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про меня») или ее участником, но тогда ему дан не весь мир (не весь текст), а некая его субъективная часть, а он сам превращается в однородный с окружающим элемент мира» (300, с. 45).

Но ни выключенность (зрительская позиция), ни включенность (позиция действующего лица) в мир у Пастернака не бывают абсолютны и односторонни. В нашем случае в первой половине стихотворения, там, где неназванный «я» — зритель, он имманентен природной жизни, а потому «спасались бегством стоны» — сказано не только о голосах природы, но и о «я». Однако интерпретировать такую связь

как условно-поэтическое сравнение («я» с дезертиром) – некорректно, следует говорить именно о символической эквивалентности. Там же, где «я» действующее лицо (во второй половине «Душной ночи»), он становится «соглядатаем» природы и носителем (невозможной в «Плачущем саде») отчужденной от мира, а в контексте стихотворения – «болезненной» интенции.

Очевидно не сама по себе «включенность» или «выключенность», а соотношение прямой и обратной перспективы, активности и страдательности оказываются порождающим началом как субъектной, так и образной структуры у Пастернака. Этим же соотношением определяется внешняя композиция стихотворения.

М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая заметили, что 1–2 строфы статичны, но поле зрения в них постепенно расширяется: «Пыльная дорога с травой по сторонам, селенье с маками вокруг изб и полями ржи вокруг деревни, и, наконец, все мирозданье с Богом в пределе». Но, добавим мы, расширение поля зрения есть расширение сферы страдания (см. семантику болезни), начиная с пыли, глотающей пилюли и кончая бредящим Богом. Уже первое слово стихотворения – «накрапывало» – является безличным глаголом, предполагающим активного, но неназываемого («эргативно-го») и неравного себе субъекта, страдательной реализацией которого является предикат.

Третья–четвертая строфы, согласно названным авторам, напротив, динамичны (статическая напряженность в них разрешается дождем, сухость стремительно сменяется влажностью). Движение направлено центробежно («стоны спасаются во все стороны»), а поле зрения (в отличие от 1–2 строф) центростремительно суживается: «всемирная широта, прежний сельский пейзаж, кусок сада с ветками и плетнем, герой. Первые две строфы расширяли мир до Бога, вторые – сужают его до “я”. Оба полюса мира теперь обозначены». Но следует заметить, что и второй предел («я») – порожден если не «смертью», то болезнью Бога. «Всемирная широта» сужается в «я» через образы «лишенности» («осиротелой и бессонной»), претерпевания («стоны») и «бегства», ограничения и слепоты.

В 5–6 строфах, по Гаспарову и Подгаецкой, «картина мира дорисована: сухой воспаленной неподвижностью она обращена к тому полюсу, на котором бредящий Бог, а влажным засасывающим шевелением – к тому полюсу, на котором прячущийся поэт». Поле зрения опять (после его сужения к «я») расширяется к природе: герой, перед ним окно, затем ставни, кусты, сад (плетень с мокрыми ветками) и улица. «Точка зрения впервые становится личной, а позиция героя показанной и потому уязвимой <...>. Развивается тема трагической, опасной и пугающей природы, начатая в “Болезнях земли”; но неподвижная вначале, а потом обретшая движение, здесь природа обретает и речь». К финалу с его смысловым пуантом необходимо присмотреться внимательней.

Решающий поворот в субъектном и образном плане происходит, как мы уже заметили, после строк:

Меж мокрых веток с ветром бледным  
Шел спор. Я замер. Про меня!

Третья часть, 5–6 строфы, многообразно выделены в стихотворении. Прежде всего строфикой и характером рифмовки. Место четверостиший с альтернансом женских и мужских окончаний теперь занимают четверостишие и двустишие, которые благодаря сквозной рифмовке воспринимаются как суперстрофа с иным, чем прежде, распределением клаузул (ж-м-ж-ж-м-м). Первые два стиха пятой строфы под-

черкнуты своеобразным ритмическим курсивом — редким и значимым для четырех-  
стопного ямба пиррихией на второй стопе:

Я чувствовал, он будет вечен,  
Ужасный говорящий сад...

Эта ритмическая форма, преобладавшая в данном размере в допушкинскую эпо-  
ху, позже была вытеснена, а к началу XX века воспринималась как устаревшая и да-  
же вновь стала популярна, но уже как носительница семантического ореола «архаи-  
ческое» (70, с. 226). Акцентированность ее в «Душной ночи» видна из того, что ею  
помечен не только финал, но и начало ритмического ряда, благодаря чему возника-  
ет неявное композиционное кольцо:

Накрапывало, — но не гнулись  
И травы в грозном мешке.

Селенье не ждало целенья,

В плане эвфонии последняя суперстрофа отличается равновесием в рифменных  
клаузулах ударных «е» и «а» (3:3), в то время как до этого в данной позиции «е» абсо-  
лютно преобладало (8 случаев и только два «а» в предпоследней строфе)<sup>4</sup>. Наконец,  
заключительные строфы выделены явным угасанием паронимической энергии,  
мощной в предшествующих частях стихотворения. Приведем наиболее отчетливые  
ряды паронимов:

1. **Пыль** в пилюлях, в воспаленьи, спасались, слепли, капли, у **плетня** (*пл*).
2. **Мак**-обморок (*мак*).
3. **Рожь-в рож**е (*рож*).
4. **Осиротелой сырой** всемирной широте, зарывшись (*сир-шир-зр, ой*).
5. **С постов спасались** бегством **стоны**, бегством (*сп, ст*).
6. **Селенье-целенье** слепли **следом** (*сл*).
7. **Веток** ветром (*вет*).

В излюбленных Пастернаком паронимах звуко-смысловая игра становится одним  
из важнейших способов семантизации текста и создания эффекта нерасчлененности  
звукового и смыслового полей, может быть особенно выразительной в строке:

Был **мак**, как **обморок**, **глубок**.

Благодаря паронимии слова «мак» и «обморок» начинают «обмениваться» смыс-  
лами: зрительно в цветке «мака» открывается пространственно-цветовая (черные  
пятна под красным, ведущие *в глубь* цветка) и смысловая перспектива (мак как нар-  
котик, рождающий *глубокий обморочный сон*). Но этим дело не ограничивается: воз-  
никает сплошная звуко-смысловая вязь, ибо звуки слова «мак» не просто опрокину-  
ты в слово «обморок»: созвучия распространяются и влево, и вправо от псевдокорня  
«мак», охватывая почти все звуки самого «обморока»:

Был **мак**, как **обморок**, **глубок** (*бл-мак-обмак-лб-ок*).

Так рождается сверхорганизация стихотворения, в котором без ущерба для целого нельзя изменить не только слово, но и звук. Но в последних строфах звуко-смысловая энергия языкотворческой паронимии, как мы отметили, иссякает. Ее место теперь занимают косноязычные буквальное повторения слов (вечен, навек, навек; не замечен, заметят; и особенно: говорящий, за речью, заговорят), разыгрывающие и отчасти реализующие то, чего боится «я»: «заговорят». Очевидно, что здесь семантизирующая эвфония, как до этого строфика и ритм, берет на себя авторефлексивную и метатекстуальную функцию завершения стихотворения.

На уровне сюжетной прагматики «Душная ночь» не имеет разрешающего пространства и «воздуха». Но метатекстуальный финал существенно, архитектурно завершает сюжетно незаконченное стихотворение. Этот тип «страдательного» завершения предполагает «отказ» от роли автора и от авторской привилегии быть единственным субъектом речи (такая прерогатива теперь принадлежит всему миру — веткам и ветру, кустам и ставням). Автор попадает внутрь собственного стихотворения в качестве его героя и становится «вовсе не я, а только одним из *них* и больше ничего» (4, с. 174). За вычетом всего сказанного остается подразумеваемая символическая эквивалентность непривилегированного «я» миру, более страдательная, чем в «Плачущем саде» с его эксплицированным параллелизмом настолько полная, что происходит смена ролей и перспектив: не «я» говорит о саде, а сад о «я».

---

1. Эта особенность «Душной ночи» была отмечена как одна из ее «странностей»: «Изображается ночь, но темноты нет, все образы преимущественно зрительные и даже мелкописные (дождь в пилюлях)» (*Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Пастернак в пересказе: сверка понимания //hrtt. //nlo. magazine. ru / scientist / 25. Html).

2. Ср. замечание, сделанное раньше: «Стоны, спасающиеся бегством с постов, вызывают мысль о дезертирстве» (*O'Connor K.T.* Boris Pasternak's «My Sister — Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 111).

3. На его предметность играют и тропы: «Дождь в пилюлях» — это очень точное наблюдение: первые крупные, тяжелые капли дождя, падая на пыльную дорогу, не разбрызгиваются, а обволакиваются пылью, остаются наподобие ртутных шариков — «железо в тихом порошке» (*Альфонсов В.* Поэзия Б. Пастернака. С. 325–326).

4. Если учесть «е» и «а» в ударной позиции во всех словах 5–6 строфы, то их соотношение тоже оказывается равновесным — 7:6, тогда как во всем тексте значительно преобладает «е» — 17:11.

#### 34. ЕЩЕ БОЛЕЕ ДУШНЫЙ РАССВЕТ

Все утро голубь ворковал  
У вас в окне.  
На желобах,  
Как рукава сырых рубаш,  
Мертвели ветки.  
Накрапывало. Налегке  
Шли пыльным рынком тучи,  
Тоску на рыночном лотке,  
Боюсь, мою  
Баюча.

Я умолял их перестать.  
Казалось, — перестанут.  
Рассвет был сер, как спор в кустах,  
Как говор арестантов.

Я умолял приблизить час,  
Когда за окнами у вас  
Нагорным ледником  
Бушует умывальный таз  
И песни колотой куски,  
Жар наспанной щеки и лоб  
В стекло горячее, как лед,  
На подзеркальник льет.  
Но высь за разговор под стяг  
Идущих туч  
Не слышала мольбы  
В запорошенной тишине,  
Намокшей, как шинель,  
Как пыльный отзвук молотьбы,  
Как громкий спор в кустах.  
Я их просил —  
Не мучьте!  
Не спится.  
Но — моросило, и топчась  
Шли пыльным рынком тучи,  
Как рекруты на хутор, поутру,  
Брели не час, не век,  
Как пленные австрийцы,  
Как тихий хрип,  
Как хрип:  
«Испить,  
Сестрица».

1

Стихотворение, как видно и по заглавию, прямо продолжает предыдущее. Мотив «духоты» еще более сгущен. Накапывает, как и в «Душной ночи», и даже в рифму с ней:

**Накапывало,** — но не гнулись  
И травы в грозовом **мешке**.

**Накапывало. Налегке**  
Шли пыльным рынком тучи.

Продолжаются, и даже становятся одним из лейтмотивов, темы «спора» и «речи» («говора»). Ср.:

Меж мокрых веток с ветром бледным



Шел **спор**. Я замер. Про меня!

Еще я с улицы за **речью**  
**Кустов** и ставней не замечен.

И:

Рассвет был сер, как **спор в кустах**,  
Как **говор** арестантов.

Как громкий **спор в кустах**

Но высь за **говором** под стяг  
Идуших туч...

Еще более развит образный ряд, связанный с семантикой войны. Представленный в «Душной ночи» лишь мотивом «бегства» стонов и косвенным сближением «я» с прячущимся беглецом, теперь он организует почти весь компаративный план стихотворения. Ветки сравниваются с «рукавами сырых рубах»; рассвет — со спором в кустах и говором арестантов; тучи идут, как солдаты, «налегке» и даже «под стягом»; тишина — намокшая, как шинель; те же тучи — «топчась шли пыльным рынком <...>, / Как рекруты, за хутор, поутру, / Брели не час, не век, / Как пленные австрийцы, / Как тихий хрип, / Как хрип: / “Испить, / Сестрица”».

В то же время, в «Еще более душном рассвете» душевное состояние лирического «я» связано не только с пейзажем (с его бытийным и компаративным планами), но и (о чем начисто умалчивала «Душная ночь») — с героиней и любовью. Правда, и здесь эта линия намечена тонко, упоминаясь в начале («у вас в окне»), бурно прорываясь — в середине («когда за окнами у вас...») и косвенно отзываясь в конце — в обращении «сестрица», заставляющем вспомнить и «сестру мою — жизнь»<sup>1</sup>.

Душевное состояние «я» и отзыв на него прочерчены трижды повторенным лейтмотивом, объединяющим три строфы стихотворения, но каждый раз не услышанным:

Я умолял их перестать.  
Казалось, — перестанут.

Я умолял приблизить час...  
Но высь <...>  
Не слышала мольбы...

Я их просил...  
Но...

Важность этого тона выявлена и тем, что мольба-просьба в последних строках переходит в хрип:

Как тихий хрип,  
Как хрип:  
«Испить,  
Сестрица».

Подчеркнутый в лейтмотиве тон мольбы символически накладывается на заданный в первой строке и протяженно длящийся, сопровождающий все действие, голос любовного томления:

*Все утро голубь ворковал  
У вас в окне.*

Исходная символическая деталь поддержана всем строем стихотворения, в котором любовная интенция «я» устремлена к «вы» не прямо, а косвенно, через обращение к «тучам», «выси», неопределенным «им» («Я их просил...»). Может показаться, что здесь природа — «заместительница» героини, как было в «Образце», где «я тебя *вымаливал* у каждого плетня» и слал письма не ей, а «рошам». Это, однако, не совсем так. Природа у Пастернака — проекция *не только героини, но и героя, и одновременно самостоятельное действующее лицо*, что усложняет субъектную и образную архитектуру стихотворения.

## 2

Субъектная сфера нашего стихотворения включает в себя, во-первых, «вы» и ее косвенную форму («*сестрица*»), во-вторых, неопределенных «их», в-третьих, «я» и его состояния, отделившиеся от него как самостоятельные субъекты: «*тоска*», «*мольба*», «*хрип*».

«Вы» прямо упоминается, как мы отмечали, во второй строке (в связи с «окном» и «голубем»). Уже здесь с героиней связан символически-реальный хронотоп жизни, резко отличный от изображенного далее мира «мертвевущих веток», туч и «тоски»<sup>2</sup>. Более развернуто хронотоп «вы» претворен в середине стихотворения — в 13–20 строках второй строфы:

Я умолял приблизить час,  
Когда за окнами у вас  
Нагорным ледником  
Бушует умывальный таз  
И песни колотой куски,  
Жар наспанной щеки и лоб  
В стекло горячее, как лед,  
На подзеркальник льет.

Здесь приоткрывается смысл тоски и мольбы героя — его любовь (как скажет Пастернак в «Охранной грамоте») «обгоняет солнце», «утраченным» же оказывается не само время, а синхронность его течения в разных точках отсчета. Естественное нетерпение влюбленного преобразуется в закон относительности и «предвосхищение» событий, а не следование за ними (ср. в более позднем «Когда я устаю от пустозвонства» /1932/: «Незванная, она (жизнь. — С.Б.) внесла, во-первых, / Во все, что случилось, вкус больших начал. / Я их не выбирал, и суть не в нервах, / Что я не жаждал, а предвосхищал»).

Именно напряженное предвосхищение придает следующей далее картине «великолепное единство» (103). В его свете стремительно вырастают вещи, увиденные крупным планом. «Умывальный таз» благодаря творительному падежу превращения становится «нагорным ледником», а ритуал утреннего умывания — актом творения

мира, еще не успевшего утвердиться в жестких границах оппозиций. Стекло здесь — «горячее, как лед», а перспектива — обратная, не от зрителя, уже закосневшего во времени и пространстве, а от становящегося действующего лица. «Таз» еще не объект, а находящийся в процессе метаморфозы субъект: не из него льют, а он сам, как Бог, льет и не просто воду, а творящую влагу, которая, не переставая быть колотым льдом (реализация «нагорного ледника»), оказывается кусками «песни», «жаром наспанной щеки» и «лбом» только что пробудившейся «души мира», той самой «сырой прелести мира», к которой будет обращен последний хрип героя: «Испить / Сестрица».

Второй субъект стихотворения — «я» — так же не единоцелен, как и героиня. Он и отделяющиеся от него состояния даны в неявном параллелизме с образами природы. Сначала — с «голубем», который «ворковал / у вас в окне», потом с «тучами», которые идут,

Тоску на рыночном лотке,  
Боюсь, мою  
Баюча.

Если учесть, что «тучи» — аллюзия на «Тучи» Лермонтова, то их параллелизм с «я» станет еще более очевидным.

Заметивший эту аллюзию Е. Фарино истолковал ее в терминах семиотики, подчеркивая, что у поэта «любовный мотив решен <...> как разновидность коммуникации с «Вы», а отсутствие коммуникации влечет за собой «выключенность» «я» из мира и «безжизненность» как «я», так и самого этого мира. Оба этих мотива (выключенность и безжизненность) «моделируются в тесной связи с лермонтовской категорией «отчуждения» — «изгнания» (см. «Тучи» Лермонтова)» (300, с. 204).

Но они моделируются и с учетом символического плана стихотворения Лермонтова. У старшего поэта «тучи» сначала сравнивались с «я» («Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники, / С милого севера в сторону южную»)³. Затем это сравнение уточнялось и переводилось в ранг своеобразного «отрицательного параллелизма»: «Нет, вам наскучили нивы бесплодные, / Чужды вам страсти и чужды страдания». Сохраняя память о лермонтовской связи образов, Пастернак переосмысляет ее. В «Еще более душном рассвете» «тучи» не *сравниваются* с «я», но и не отчуждаются от него. Они — «другой», параллельный «я» и все время, хотя и по-разному, соотносимый с ним.

Сначала они, оставаясь явлением природы, едва заметно олицетворяются — «шли пыльным рынком», «налегке» и тоску «мою баюча». Уже здесь тучи (и в их лице природа) становятся людьми, но не «я», а страдающими, как и «я», «другими». Компаративный план образа, надстраивающийся над бытийным (над образами природы), создает третье смысловое и уже *историческое* пространство, имеющее самостоятельную художественную логику развития и свою историю отношений с «я». В первой строфе «другие», тучи-солдаты только выступают «налегке» и сочувственно, но мучительно для героя «баючат» его тоску. Во второй строфе в боевом азарте они своим говором заглушают его мольбу («Но высь за говором под стяг / Идущих туч / Не слышала мольбы»). В финале, потерпевшие поражение («Как рекруты за хутор поутру, / Брели не час, не век, / Как пленные австрийцы, / Как тихий хрип...») они становятся вторым «я» субъекта речи, молят, как прежде он, о сочувствии и даже произносят «его» слово «сестрица».

Таким образом, тучи – реальная деталь пейзажа – разворачиваются у Пастернака в пучок смыслов компаративного исторического (человеческого) плана. Но «тучи» – только один из субъектов, выступающих как природно-человеческая параллель «я». В этой же роли оказывается едва ли не вся природа. «Ветки» сравниваются с

рукавами сырых рубаш  
и «мертвеют».  
«Рассвет»                    был сер, как спор в кустах,  
   Как говор арестантов,

(эти образы тем более ассоциируются с «я», что в предыдущем стихотворении «спор» был – «про меня»).

«Вьсь»                        не слышала мольбы,  
а «тишина» –                запорошенная,  
   намокшая, как шинель,  
   как пыльный отзвук молотьбы,  
   как громкий спор в кустах.

По существу природа выступает в стихотворении *синкретическим субъектом-другим, параллельным «я», а потому часто неопределенным*. К кому относится, например, местоимение «их», начинающее последнюю строфу? «Они» может быть понято и как природные субъекты предшествующей строфы (вьсь, тучи и тишина), и как «рассвет» первой строфы, и как принадлежащие истории и неизменно страдательные объекты сравнений – арестанты, спорящие в кустах, солдаты в намокшей шинели, рекруты, пленные, раненные. Эффект синкретизма усиливается еще благодаря тому, что с разными явлениями природы сопоставляются одни и те же образы человеческой жизни: с рассветом и тишиной – спор в кустах, с тучами и рассветом – арестанты/пленные.

### 3

Синкретизм образный соответствует слабой расчлененности субъектов. Более всего он проявлен в сравнениях. Помимо архаического творительного метаморфозы («нагорным ледником») в стихотворении с почти болезненной настойчивостью одиннадцать раз повторяется «как», сопровождаясь серией развернутых сравнений. Именно они, прежде всего, создают отмеченный нами «исторический» план «Еще более душевного рассвета» (Пастернак здесь, как сказал бы В. Маяковский, «пишет войною»). Тем больший интерес представляет их художественно-смысловая структура.

Развернутость пастернаковских сравнений не количественная, а качественная. Они не создают широкой картины, а нагнетают внешне далекие друг от друга, но внутренне синкретические образы одного эмоционального плана. Серый «рассвет» сравнивается подряд со «спором в кустах» и «говором арестантов». «Тишина» – намокшая, «как шинель», но и «как пыльный отзвук молотьбы», и даже «как громкий спор в кустах». Также из четырех «как» состоит последняя серия сравнений. Для понимания их сути важно, что все они являются «*немотивированными*» и «в русской поэзии XIX века <...> почти не встречаются», ибо *в них правая часть не обладает признаком сравнения* (141, с. 210)<sup>4</sup>. Присмотримся к ним внимательней.

Рассвет» был **сер**, как **спор** в кустах,  
Как говор **арестантов**.

Основание сравнения (не только зрительное, но и звуковое: *сер, ср, ст, рест*) — серый цвет, как бы сама синкретическая неразличимость ни в чем остальном не похожих (но семантически сближенных в паронимии) — рассвета, кустов, серых на рассвете, и серой одежды арестантов. Такое сравнение не «прозаический акт сознания, расчленившего природу» (А.Н. Веселовский), а, скорее, продукт бессознательной внутренней речи, восходящей к архаическому (и детскому) слитному восприятию цвета и звука.

Во втором сравнении родственная структура.

Но высь за говором под стяг  
Идущих туч  
Не слышала мольбы  
В запорошенной тишине,  
Намокшей, как шинель,  
Как пыльный отзвук молотбы,  
Как громкий спор в кустах.

Здесь все три объекта сравнения, не имеющие внешнего сходства и потому «немотивированные», относятся к словосочетанию *намокшая тишина* и освещаются им (напоминая известное «украшение» индийской поэтики — «светильник»). Само же это выражение — следствие *смешения* (в том числе и звукового) *тишины* и *намокшей шинели*, не имеющих между собой никакого зрительного сходства, которое могло бы стать источником компарации. Из этой исходной нерасчлененности вырастают далее разноплановые образы *тишины*, *намокшей как шинель*, */намокшей/ как пыльный отзвук молотбы*, */намокшей/ как громкий спор в кустах*. Слово-светильник «намокшей» здесь прилагается к предмету (шинель) и дважды к звуку (один из них — «отзвук» — имеет собственный синкретический эпитет — «пыльный», а другой назван «громким», что при субъекте сравнения «тишина» выглядит не меньшим парадоксом, чем «пыльный отзвук» или «стекло, горячее, как лед»). Как и первая, эта серия сравнений не аналитична, а именно синкретична.

Последняя группа сравнений в плане синкретизма еще выразительней:

Шли пыльным рынком тучи,  
Как рекруты на хутор, поутру,  
Брели не час, не век,  
Как пленные австрийцы,  
Как тихий хрип,  
Как хрип:  
«Испить,  
Сестрица».

По признаку движения («шли» — еще один «светильник») тучи соплагаются с рекрутами, пленными, но и с «хрипом», что резко нарушает принятое основание сравнения. В финальной компарации *правая часть подчеркнуто не обладает признаком сравнения*, но мотивирована общим состоянием героев и атмосферой *духоты и*

*болезни*, разлитой во всем стихотворении. Перед нами, как замечено, «инертное состояние», родственное смерти (таково «топтание» туч, «баюкание» ими тоски «я» на рыночном лотке как товара для мены; таково «моросило» в отличие от привычного у Пастернака дождя), но одновременно это и состояние, предвосхищающее «воскресение», «перерождение» (300, с. 219).

Кажется, «болезненное» начало преобладает, налагая свой отпечаток на уже описанный субъектный и образный синкретизм, определяя тон, ритм и звучание целого<sup>5</sup>.

Перед нами не просто разноstopный (от пяти до двух стоп), но именно неурегулированно разноstopный яmb: невозможно установить никакой закономерности в чередовании строк разной длины. Эта ритмическая неурегулированность усилена строфической. До этого стихотворения книги были почти исключительно четверостишиями (только дважды – в «Нашей грозе» и «Душной ночи» катрены соседствовали в финале с двустroчиями). На этом фоне неравные по величине и большие (12, 15, 9 строк) строфы выглядят предельно «отпущенными» на свободу, но и как бы неуправляемыми. При этом длина непривычно больших строф ассоциируется не с долгим, а именно с болезненно-прерывистым («душный рассвет») дыханием.

Прежде всего, это ощущение создает несвойственное прежде «Сестре моей – жизни» графическое членение строк при сохранении в каждой из частей прописных букв, обычно обозначающих начало строки:

У вас в окне.  
На желобах;

Боюсь, мою  
Баюча.

Я их просил –  
Не мучьте!

Как тихий хрип,  
Как хрип:  
«Испить,  
Сестрица».

Кроме того, из-за подобной графики оказывается не всегда возможным уверенно фиксировать начало и конец стиха. Так, неясно, является ли «Идущих туч / Не слышала мольбы» одной строкой пятиstopного ямба или двумя строками (двухstopной и трехstopной). То же затруднение с «Я их просил – / Не мучьте! / Не спится» и др. В таких случаях могла бы помочь рифмовка, но она еще больше затрудняет выделение границ стиха.

Во-первых, в стихотворении не задано строгого порядка рифм (парного, перекрестного или кольцевого) и рифменных клаузул (мужских, женских или дактилических – лишь во второй строфе клаузулы сплошь мужские). Во-вторых, 6 из 36 строк – холостые: 4-я («Мертвели ветки»), 15-я («Нагорным ледником»), 17-я («И песни колотой куски»), 18-я («Жар наспанной щеки и лоб»), 32-я («Как рекруты на хутор поутру»), 33-я («Брели не час, не век»). На фоне лейтмотива «мольбы» отсутствие рифм семантизируется как «безответность». Этот эффект усилен тем, что многие рифмуем-

щиеся слова расположены так далеко друг от друга, что слух не улавливает их созвучия и они восстанавливаются как рифмы лишь умозрительно. Так слово «стыг» (21-я строка) рифмуется с «кустах» (11-я и 27-я строки), «туч» — с «не мучьте» (22–28-я), «час-вас-таз» — с «топчась» (13, 14, 16–30-я), «не спится» — с «австрийцы», «сестрица» (29–34, 36-я).

Наконец, некий «распад», духота и болезненная затрудненность дыхания на звуковом уровне проявляются в прогрессирующем от строфы к строфе росте неустойчивых звуков под ударением в рифменных клаузулах. Вот как выглядит их соотношение с устойчивыми звуками по строфам:

*Диффузные-неустойчивые (у, и, ы)    Компактные-устойчивые (а, о, е)*

1-я строфа:	2	10
2-я строфа:	4	11
3-я строфа:	7	2

Но ведь на подобной неустойчивой и страдательной ноте обрывается и последняя из просьб. «Испить, / Сестрица». Этот финал глубоко кризисного стихотворения подводит нас к кульминационному разделу «Попытка душу разлучить», первая строка которого соединяет «душное» и «душу»: «Душа душна...»

1. См.: «Центральная метафора стихотворения, чья строка стала названием книги «Сестра моя — жизнь» и воплощение этой метафоры в виде весеннего ливня, отзывается здесь неожиданным рефреном: *сестрица*, подающая живую воду, и военнопленные — жалкие просители» (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's My Sister — Life. The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 194*).

2. Строки «Все утро голубь ворковал / У вас в окне» — возможная реминисценция из романа К. Леонтьева «Египетский голубь»: «Солнце поутру вставало с той стороны, где рос под окном персик и где тосковал и радовался, воркуя, мой голубь» (*Леонтьев К. Египетский голубь. Роман, повести, воспоминания. М., 1991. С. 309*). Этот «заглавный» мотив в романе многократно повторяется: «А голубь мой все ворковал и ворковал, все громче и громче, любовнее и любовнее. Что за счастье, что за *мучительное счастье!* Что за *тоска!* Что за *ожидание!*» (курсив наш. — С.Б.) (Там же). Вероятность того, что перед нами реминисценция усиливается двумя обстоятельствами. Во-первых, «Египетский голубь» вышел отдельным изданием лишь в 1912 году и (особенно учитывая интерес поэта к славянофилам и его дружескую близость именно в это время с потомком известного славянофила — Дмитрием Самаринным) вполне мог попасть в сферу его внимания. Во-вторых, в «Египетском голубе» Пастернак мог увидеть поэтический принцип и даже поэтические формулы чрезвычайно близкие его собственным исканиям и предвосхищающие открытия его учителей, в первую очередь — А. Блока. «Мучительное счастье», «тоска», «ожидание», воркующий в окне голубь — этот образный ряд, столь напоминающий эмоциональный тон нашего стихотворения, очень характерен для романа К. Леонтьева. Ср.: «Я ожидал, ожидал и дождался! Все это случилось почти в одно и то же время; я влюбился в Машу Антониади и узнал, что и она меня любит, именно тогда, когда Велико, молодой болгарин, бежал из казацкого полка Садык-паши и скрылся у меня в доме. Тогда и персик у высокой стены моей покрылся весь розовыми цветами, потому, что настала весна; в то время и я сам стал все лучше и лучше понимать, что воркует, что говорит и пророчит мне мой египетский голубок» (С. 309). Итак, одновременно происходят и в одном кумулятивном ряду стоят любовь, расцветший персик, воркование голубя и приход Велико. Последний — как будто чисто служебное для героя дело. Но у Леонтьева, пожалуй, впервые в русской литературе «служба» героя и его отношение к родине органически вписаны в тот же смысловой ряд, что и любовь и природа, причем составляющие этого ряда выражены не в структуре сравнения (что уже было, например, у Пушкина и Некрасова), а в форме кумулятивного нанизывания, несущего в себе древнейшую семантическую модель и говорящую о нерасчленимом, синкретическом единстве. Этот принцип у Леонтьева проведен через всю книгу. «Конечно, одно только присутствие Маши Антониади в городе, один только осторожный намек ее на любовь не могли бы так очарова-

тельно и сильно, сразу и надолго вдохновить меня. Нет, кроме чувства ее близости, кроме ее намеков, были и другие поводы к веселому напряжению душевных сил моих. Сама по себе Адрианопольская жизнь к середине этой зимы стала гораздо занимательнее и оживленнее. Всеобщий подъем духа на Востоке и в Европе отзывался и здесь» (С. 403–404; далее подробно о политическом и национальном брожении). «Все вокруг меня, и вблизи, и в отдалении, было возбуждено и взволновано, тревожно. Все становилось крупнее и как бы осмысленнее <...>. Все спешило куда-то вдаль, все было в движении. Все отражалось и на мне» (С. 405). На этой основе возникает у Леонтьева образная структура, которой в русской литературе суждена большая история и которая у Блока и Пастернака получила свое завершающее выражение» «Здесь, в Адрианополе, в этой среде, имевшей для меня лишь объективное значение, она мне показалась вдруг совсем моею. Как моею? Как бы то ни было, но моею близкою душой <...>. Сестрою, другом, дочерью, матерью, женою, любовницей, русскою знакомой на чужбине. Словом, моею». Здесь предыстория поэтических формул А. Блока: «О Русь моя! Жена моя!» (На поле Куликовом) и «родина, мать, сестра и супруга» (Генрих Ибсен, 1908, 5, 314) и самого Пастернака, начиная с заглавия книги «Сестра моя – жизнь» и кончая «Доктором Живаго»: «И эта даль – Россия <...>. Вот это-то и есть Лара».

3. Отметим значимость мотивов «севера» и «юга» и для Пастернака: см. «Встав из грохочущего ромба», а в самой «Сестре моей – жизни» (и в связи с Лермонтовым) – «Образец». Интересно, что перекличка с Лермонтовым распространяется и на форму творительного падежа: «степью лазурною <...> мчитесь вы...» – «шли пыльным рынком тучи. Лермонтовское сближение степь-небо еще до этого отозвалось в «Степи» Пастернака: «Стога с облаками построились в цепь / И гаснут, вулкан на вулкане», но перспектива «степи» намечена и в нашем стихотворении.

4. Ученый отмечает, что таковы в «Сестре моей – жизни» 40 % всех сравнений (в «Камне» Мандельштама – 15 %).

5. См. краткую характеристику ритмического строя стихотворения: *Meyer Angelika*. «Sestra moja – Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation // Slavistische Beiträge. Bd. 207. München. 1987. S. 74.

## ПОПЫТКА ДУШУ РАЗЛУЧИТЬ

Мы подошли к кульминационному циклу «Сестры моей – жизни», в котором, по наблюдению И.В. Фоменко, развиваясь и взаимодействуя, сходятся две «симфонические» темы книги – «лето» и «любовь» (312). В нем есть не сразу осознаваемая, но требующая осмысления странность: его стихи, как заметили М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая, *расположены в последовательности, противоположной фабульной*. Вместо принятого порядка:

1. Мучкап
2. Мухи мучкапской чайной
3. Дик прием был, дик приход
4. Попытка душу разлучить –

следовало бы ждать:

1. «Попытка душу разлучить» – фон любовной близости и названья Ржакса и Мучкап;
2. «Дик прием был, дик приход» – описание размолвки (поворотный пункт фабулы. – С.Б.);
3. «Мухи мучкапской чайной» – после размолвки;
4. «Мучкап» – отъезд, волнение, придет ли она его проводить (75).

Почему же Пастернак именно так расположил стихи? Очевидно, тут свою роль сыграл как замысел самого цикла, так и его место в целом книги. Если начать с целого, то необходимо заметить, что тональность нашего цикла подготовлена предшеству-



ющей «Романовкой», а именно двумя пределами ее: соотношением первоизданной открытости героев миру («лету»), вплоть до мажорного «неразличения» с ним («Степь»), — и нарастающей «духоты» («Душная ночь», «Еще более душевный рассвет»). Эти два мотива, как предсказано эпиграфом из Верлена, неоднократно вступали в книге в отношения поэтической модальности (очевиднее всего — в «Балашове» и «Определении поэзии»). В «Попытке душу разлучить» их модальность кульминирует, принимая форму взаимоисключающей дополнительности «духоты» и «озарения». Но здесь развитие темы начинается с той ноты, которая завершала «Романовку» (мотив «духоты»), а заканчивается в эмоционально-волевом тоне «озарения», заставляющем вспомнить ее начало. Такая направленность интенции достигается, в том числе, и отказом поэта от расположения текстов в фабульном порядке. И надо думать, что Пастернак пошел на это не только потому, что хотел вписать цикл в развитие книги, но и потому, что последовательности *событий* предпочел последовательность смены *интенций*, которая должна была проблематизировать сами события и представить их в новом свете.

Сюжетную инверсию нашего цикла мы не поймем, если не учтем и общей особеннности «Сестры моей — жизни» — книги воспоминаний, глубокой посперцепции и поиска утраченного времени. В этом свете значимо, что в «Попытке душу разлучить» впервые после «Не время ль птицам петь» (не считая вневременных и ретардирующих «Развлечений любимой» и «Заняты философией») *высказывание строится как речь, протекающая в настоящем, а время высказывания совпадает со временем событий*. Единственное исключение — «Дик прием был, дик приход», которое выделяется еще в двух отношениях. Во-первых, оно вставлено в цикл позднее других, во-вторых, оно, по убедительному предположению М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой, написано лирическим «я» в стихотворении «Мухи мучкапской чайной» как воспоминание о *предшествующей* размолвке героев. Как бы то ни было, в цикле есть свое мини-прошлое, которое становится тем зеркалом, в котором поворачивается время сюжета в обратном (и нарушающем фабулу) движении от конца цикла к его началу. Таким образом, сюжетная инверсия создает в микромире цикла то наложение времен, на котором зиждется вся книга.

Такая выделенность «Попытки душу разлучить» делает ее действительной кульминацией «Сестры моей — жизни».

### 35. МУЧКАП

Душа — душна, и даль табачного  
Какого-то, как мысли, цвета.  
У мельниц — вид села рыбацкого:  
Седые сети и корветы.

Чего там ждут, томя картиную  
Корыт, клешней и лишних крыльев,  
Застлавши слез излишней тиной  
Последний блеск на рыбьем рыле?

Ах, там и час скользит, как камешек  
Заливом, мелью рикошета!  
Увы, не тонет, нет, он там еще,  
Табачного, как мысли, цвета.

Увижу нынче ли опять ее?  
До поезда ведь час. Конечно!  
Но этот час обвят апатией  
Морской, предгромовой, кромешной.

Первое стихотворение – первая загадка кульминационного цикла. «Мучкап», в котором говорится о предстоящем отъезде героя, должен был бы, согласно фабуле, завершать цикл, на самом же деле он начинает его, развивая мотив «духоты» (заданный в предшествующих «Душной ночи» и «Еще более душном рассвете») и проецируя его и на душу, и на мир:

Душа – душна, и даль табачного  
Какого-то, как мысли цвета.

В. Альфонсов заметил, что поэт начал стихотворение «заданно», «в русле подчеркнутого мотива», но тут же «отвлекся», впустил в стихи «побочные» впечатления – расширил картину и как бы раскрепостил сами стихи:

У мельниц – вид села рыбацкого:  
Седые сети и корветы (3, с. 361).

Такое расширение картины и свободу от заданности «любимой мысли» исследователь считает важнейшей и самоценной особенностью стиля Пастернака. Но это не исключает художественного «умысла». В чем он?

Е. Фарино, комментируя первые строки, показал, что и в других стихотворениях Пастернака упоминание табака связано с мотивом «мысли», а в «Мучкапе» «табачный цвет отражает <...> мысль неоформленную, смутную, едва рождающуюся». «Сопровождаемая “галлюцинированным” видением “мельниц” как “села рыбацкого”, а затем – в пропущенной строфе – “Крылатую стоянкой парусной” – мысль “табачного цвета” обретает характер “устремленности” к чему-то, желания воспарить, жажды движения (см. аналогичное сопровождение мотива табака мотивом мореплавания в “Путевых записках”» (300, с. 15, 16)<sup>1</sup>.

Здесь самое точное – слова о *галлюцинаторном видении* мельниц как села рыбацкого: такое неожиданное развитие темы и воспринимается как отказ от заданности. Роль такого видения станет еще очевидней, если мы учтем стихотворение А. Фета (реминисценция из которого уже отмечена в «Mein Liebchen...»): «Непогода – осень – куришь, / Куришь – все как будто мало./ Хоть читал бы, – только чтение / Подвигается так вяло». И далее: «Лезет в голову больную / Все такая чертовщина». Эта «чертовщина», или *галлюцинаторное видение* («села рыбацкого» – в степи) – *составляет центр* нашего стихотворения, обрамленный двумя первыми и четырьмя последними строками, локализованными в реальном хронотопе Мучкапа.

В чем-то похожее сближение «морского» и «степного» уже было задано в «Степи» – первом стихотворении предыдущего раздела<sup>2</sup>. В контексте всей «Сестры моей – жизни» эти образы обнаруживают связь с центральными символами «сырой прелести мира» и «жара-духоты». В нашем случае они переходят друг в друга так, что сам момент их перехода ускользает от внимания, а «марина» и «степь» оказываются сразу и противоположны, и дополнительны по отношению друг к другу.

Ускользящий переход совершается внутри нетрадиционного образа, более всего напоминающего сравнение, но не идентичного ему:

У мельниц — вид села рыбацкого:  
Седые сети и корветы.

Поэт избегает здесь напрашивающегося традиционного сравнения. Мельницы у него не «как» рыбацье село — они имеют его «вид», позволяющий принять их за «седые сети и корветы» (для философски образованного Пастернака сквозь слово «вид», конечно, проглядывает его греческий эквивалент: «эйдос» — «образ», «вид» и одновременно «идея»). В такой конструкции соположения происходит возвращение к тому времени, когда сравнение еще не было «прозаическим актом сознания, расчленившего природу» (А.Н. Веселовский), а свидетельствовало о «кажимости» («доксе») и «усиливало иллюзорный характер «уподобления»» (316, с. 246). Не случайно субъектом подобного соположения оказались именно «мельницы», один из глубоких пастернаковских символов животворного смещения-хаоса и нового рождения.

Как известно, в «Поверх барьеров» этой теме посвящено большое стихотворение «Мельницы» (1915), переработанное в 1928 году. В нем была даже на звуковом уровне прописана незаметная в «Мучкапе» связь между «мыслями» и «мельницами» (они создают «смеси»), но также и «словами» — («Тогда просыпаются мельничные тени, / Их мысли ворочаются, как жернова, / И они огромны, как мысли гениев, / И тяжеловесны, как их слова». См. и: «И мозгами, усталыми от далей пожалованных, / И валами усталых мозгов / Грозные громады они перемальвают...» В более позднем варианте: «Меловые обвалы пространств обмалывают / И судьбы, и сердца, и дни»). При переработке стихотворения в 1928 году Пастернак ввел морской мотив (идуший уже от «Мучкапа», но помогающий понять и его): «А только, как судна, земле вопреки, / Воздушной тягой живут ветряки. // Ключицы сутуля, крыла разбросав, / Парят на ходулях, степей паруса».

Все это говорит о том, что «мельницы» и «мысли», оказавшиеся в «Мучкапе» почти рядом, связаны для Пастернака не только в стиховом, но и в смысловом пространстве, а идущее через них соположение степи и моря основано не только на внешнем (зрительном) сходстве, но и на более глубоком, сущностном родстве (см. «океаническое» чувство). Очевидно, что степной поселок соотносен с рыбацким, а степь с морем не «метафорически», как считает О'Коннор, а «метаморфически». Это и позволяет сделать переход от одного к другому незаметным и галлюцинаторно убедительным на всех уровнях, начиная со звукового:

Чего там ждут, томя картину  
Корыт, клешней и лишних крыльев,  
Застлавши слез излишней тиною  
Последний блеск на рыбьем рыле?

Здесь в самом звучании дано «второе рождение» — великолепное и гротескное смещение «картин» разных видов живого: птичьего, морского («корыт», «крыльев» / «лишних» / «Клешней») и человеческого царств (слез излишняя тина, застлавшая последний блеск на рыбьем рыле)<sup>3</sup>. Строфа, воплотившая в себе этот животворящий «хаос», заметно выделена в ритмическом и звуковом плане. С одной стороны, ее ритм редкостно стабилен и «правильен», не содержит ни одного отступления от схемы пол-

ноударного четырехстопного ямба (во всех других строфах картина совсем иная). Но ударные звуки рифменных клаузул здесь сплошь *диффузные, неустойчивые (иыиы)* и крайне редкие в русском языке под ударением, так что само их скопление воспринимается как прецедент (в других строфах в подобной позиции встречается только сочетание компактных и устойчивых звуков — *aeae*).

Показательно, что позже, когда трудный неосинкретизм ранней поэзии потерял для поэта актуальность и был потеснен «неслыханной простотой», Пастернак переработал именно эту строфу, придав ей следующий вид:

Крылатою стоянкой парусной  
Застыли мельницы в селеньи,  
И все полно тоскою яростной  
Отчаянья и нетерпенья.

В строфе снято то, что прежде составляло ее ритмическую и звуковую специфику: строки перестали быть полноударными (уподобившись остальному тексту), а рифменные клаузулы стали такими же, как в остальных строфах (*aeae*). Восполняющими моментами оказались: творительный падеж метаморфозы (акцентирующий, не простое сходство, а мифопоэтическое *превращение* мельниц в парусную стоянку) и оксюморонные сочетания (почти «смеси») «тоскою яростной», «отчаянья и нетерпенья».

Новый вариант строфы (который нельзя считать творческой удачей) акцентировал и мотив неподвижности («застыли»), усиливая «единство жизненных событий», связующее две картины. При всей противоположности их хронотопов, и там и тут одно и то же *состояние ожидания* («Чего там ждут?»), та же «окраска *мыслей*» («даль табачного / Какого-то, как мысли цвета // он там еще, / Табачного, как мысли, цвета») и одно и то же *длящееся время* («час»): «Ах, там и час скользит, как камешек»; «Увы, не тонет, нет, он там еще»; «До поезда ведь час»; «Но этот час обьят апатией». Однотипно и сравнение (переходящее в смешение): в степи — внешнего и внутреннего пространства («дали» и «мыслей»), в селе рыбацьем — времени («час») и «предмета» (скользящего, но не тонущего «камешка», не оправдывающего языковое ожидание — не желающего «кануть/капнуть» в вечность моря-времени).

Такое единство жизненных событий создается и на звуковом и ритмическом уровнях. Строки, отсылающие к степному и морскому хронотопам, образуют малое композиционное кольцо, замыкающее первую и третью строфы

табачного  
Какого-то, как мысли, цвета.

Табачного, как мысли, цвета.

В кольцевых строках повторы не только лексические, но и ритмические. Это одинаковый пиррихий на сильной второй стопе четырехстопного ямба, воспринимавшийся в поэзии начала XX века как «архаизация» ритма и отступление от ставшего более привычным альтернанса сильных и слабых стоп. Кольцо подчеркнуто рифменной переключкой первой и третьей строф: «цвета-корветы-рикошета-цвета» и одинаковыми ударными звуками (*aeae*) в клаузулах.

За пределами этого кольца — начало и конец «Мучкапа», его «большое» кольцо. Последняя строфа возвращает нас в хронотоп степной станции. Развернутый на всю третью строфу «час» оказывается временем, оставшимся до поезда. Проясняется смысл ситуации: ожидание последней встречи перед расставанием. Это заставляет нас совершить постперцепцию предшествующих образов и увидеть их финальные соответствия.

Они не так подчеркнуты, как переключки «малого» кольца, но несомненны. В последней строфе большая, чем где-либо, концентрация выделенной ритмической формы с пиррихием на второй стопе, которая в малом композиционном кольце устанавливала «медиацию» между двумя хронотопами. Здесь — отзвук той же медиации:

14. До поезда ведь час. Конечно!

16. Морской, *предгро*мовой, *кромешной*.

Переключки выявлены и на уровне ударных звуков клаузул (те же *aeae*), и в близости рифм первой и четвертой строф («табачного-рыбачьего-опять ее-апатией»). Все это создает неявный параллелизм первых и последних строк «Мучкапа»:

Душа — душна, и даль табачного  
Какого-то, как мысли, цвета.  
Но этот час объят апатией  
Морской, *предгро*мовой, *кромешной*.

Комментируя эту строфу, О'Коннор пишет: «Прилагательное “предгро́мовая” вызывает в воображении зловещее затишье перед бурей. “Кромешная”, последний эпитет к “апатии”, обычно используется в таких выражениях, как “ад кромешный” или “тьма кромешная”. Поэтому он близок к “предгро́мовая” и означает кромешно-темные громовые удары и тучи приближающегося шторма. Из контекста ясно, что соединение бури и апатии и вызванное этим напряжение могут трактоваться как в прямом, так и в переносном значении. Переносный смысл может заключаться в том, что они приближают неизбежную разлуку с любимой» (385, с. 120). Здесь, однако, у Пастернака вновь нечто большее, чем простые тропы, а именно уже отмеченный нами параллелизм.

«Объят апатией» — «соответствие» образу «душа душна», воплощенное (как и в первом случае) в семантизирующей паронимии. Смысловое пространство между этими образами — путь, пройденный «я» в стихотворении.

На фоне «душной души» в последнем образе усилены одновременно и «тоска / отчаянье» («апатия», «кромешной») и «ярость / нетерпенье» («морской, предгро́мовой»). Еще отчетливей теперь страдательная обратная перспектива: «объят апатией» не «я», а «этот час»: перед нами нечто большее, чем «субъективное переживание», — *состояние мира*, внутри которого «я», перестающий быть зрителем и стоящий на пороге того, чтобы стать действующим лицом. Галлюцинаторная картина 1–3 строф, не уходя из стихотворения и *размыкая его смысловую перспективу*, теряет свою болезненно напряженную окраску и преобразуется в трезво оцениваемую и, как ни странно, почти буквально воспринимаемую реальность. Эпитет «морской» (начинающий стих в позиции анжамбемана) и следующие за ним «предгро́мовой», «кромешной» — заметно субстантивируются. Они как бы отрываются от «апатии» (и порождаемого ею метафорического ореола) и наделяются собственной интенцией, бросающей об-

ратный свет на определяемое слово. «Морская», да еще «предгромовая» апатия – не что иное, чем просто безразличие, и большее, чем пассивная «душная душа»: это сама *точка пересечения* внутреннего жеста «я» («апатия») и состояния мира («морской»), неустойчивое равновесие, грозящее с минуты на минуту разрешиться, в том числе и в стихи, которые «настолько нашумели, / Что и гром их болью изумлен» («Болезни земли»).

Меньше всего это похоже на конец, скорее – на предвосхищение, поэтому «Мучкап» – вопреки фабуле – не завершает, а открывает цикл. Сюжет «Попытки душу разлучить» движется не в русле эмпирической фабулы – истории отношений влюбленных; он подчинен «тяге» «воздушных путей», у которых свой сюжет. Поэтому цикл развивается не в прямой – от встреч к расставанию, а в *обратной временной перспективе*. На уровне духовном такая перспектива ведет от «душной души» и «морской апатии» – к прозрению «Попытки душу разлучить», от переживания – к *обретению*.

---

1. А. Юнгрен связала выражение «табачного цвета» с гоголевским образом, специально акцентированным в статье А. Белого («глаза табачного цвета» у Ивана Ивановича из известной повести) (*Юнгрен А. Гоголь и Пастернак // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 147–148*).

2. Это замечено в: *О'Коннор. Указ. соч. С. 118*.

3. Гротескность картины еще более возрастет, если принять предположение А. Юнгрен о том, что «лишние» (непарные) «крылья» у Пастернака не от птиц, а от «мельниц», т. е. перед нами «фантастический, inferнальный пейзаж, сложившийся, возможно, не без влияния описания нечисти из «Вия» (Указ. соч. С. 148–149). Заметим только, что если это и так, то Пастернак преобразил «ночной» гротеск Гоголя в дневной и животворящий, если не радостный.

## 36. МУХИ МУЧКАПСКОЙ ЧАЙНОЙ

Если бровь резьбою  
Потный лоб украсила,  
Значит, и разбойник?  
Значит, за дверь засветло?

Но в чайной, где черные вишни  
Глядят из глазниц и из мисок  
На веток кудрявый девичник,  
Есть, есть чему изумиться!

Солнце, словно кровь с ножа,  
Смыл – и стал необычаен.  
Словно преступленья жар  
Заливают черным чаем.

Пыльный мак паршивым пашенком  
Никнет в жажде берегущей  
К дню, в душе его кипящему,  
К дикой, терпкой божьей гуще.

Ты зовешь меня святым,  
Я тебе и дик и чуден, —  
А глыбастые цветы  
На часах и на посуде?

Неизвестно, на какой  
Из страниц земного шара  
Отпечатаны рекой  
Зной и тьяканье овчарок,

Дуб и вывески финифть,  
Не стерпевшая и плашмя  
Кинувшаяся от ив  
К прудовой курчавой яшме.

Но текут и по ночам  
Мухи с дюжин, пар и порций,  
С крученого паныча,  
С мутной книжки стихотворца.

Будто это бред с пера,  
Не владеячи собою,  
Брызнул окна запирать  
Саранчою по обоям.

Будто в этот час пора  
Разлететься всем пружинам,  
И, жужжа, трясясь, спираль  
Тополь бурей окружила.

Где? В каких местах? В каком  
Дико мыслящемся крае?  
Знаю только: в сушь и в гром,  
Пред грозой, в июле, — знаю.

## 1

«Мухи мучкапской чайной», начиная с заглавия, включают в себя «имя» предыдущего стихотворения (*мух/муч*) и его хронотоп («Где? В каких местах? В каком / Дико мыслящемся крае? / Знаю только: в сушь и в гром, / Пред грозой, в июле, — знаю»). Очевидно и то, что переход от «даль табачного / Какого-то, как мысли, цвета» к «мухам мучкапской чайной» осуществлен Пастернаком через двойную отсылку: к «Мухам» (1873) А. Апухтина и стихотворению И. Анненского «Мухи как мысли» (Памяти Апухтина)<sup>1</sup>. Присмотримся к этим текстам.

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:  
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!  
Стонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,  
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая,

Валится книга из рук, разговор упадет, бледнея...  
Эх, кабы вечер надвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:  
Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!  
Только прогонишь одну, а уж в сердце впилаась другая, —  
Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах прожитая!  
Хочешь забыть, разлюбить, а все любишь сильнее и больше...  
Эх, кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!

В стихотворении Апухтина для Пастернака окажется важным само сравнение мух с мыслями — оно лежит в подтексте образа «табачного какого-то, как мысли, цвета», а затем вызывает появление самих «мух» и развивается в направлении, намеченном И. Анненским. Скажется у Пастернака и «обоюдность» сравнения («мухи, как черные мысли», «черные мысли, как мухи») и то, что образ не уместается в рамки даже такого сравнения, а разворачивается в композиционный *параллелизм*. Еще тоньше параллелизм проведен у И. Анненского:

Я устал от бессонниц и снов,  
На глаза мои пряди нависли:  
Я хотел бы отравой стихов  
Одурманить несносные мысли.

Я хотел бы распутать узлы...  
Неужели там только ошибки?  
Поздней осенью мухи так злы,  
Их холодные крылья так липки.

Мухи-мысли ползут, как во сне,  
Вот бумагу покрыли чернея...  
О, как мертвые, гадки оне...  
Разорви их, сожги их скорее.

У него первая половина стихотворения (ровно шесть строк, как и у Апухтина) посвящена «мыслям» и только во второй половине появляются «мухи» (у старшего поэта порядок был противоположный, а сравнение появлялось с самого начала). *Расчленяющего и аналитического сравнения* у Анненского вообще нет, а параллелизм принимает специфическую форму: после темы «несносных мыслей» — «мухи» подаются как совершенно реальная, конкретная и крупным планом увиденная деталь осеннего пейзажа. Она имеет смысл сама по себе и ее иносказательное значение никак не педалируется, а потому она воспринимается как прямой, предметный план *символа*.

В то же время у Анненского тема «мыслей» с самого начала идет параллельно с темой «стихов», и именно в этом смысловом пространстве возникают метафорические обертоны, говорящие об апухтинских подтекстах («отравой стихов», «одурманить несносные мысли») и ведущие к будущей теме «мух». В последней строфе произойдет наложение всех трех тем друг на друга: черные «мухи-мысли» станут мертвыми стихами, покрывшими бумагу. Именно о стихах говорят прежде всего и послед-



ние глаголы — «разорвать» и «сжечь»); к мухам-мыслям эти действия имеют отношение уже символическое.

Так же, как Анненский переосмыслил и переоформил образную структуру Апухтина, Пастернак трансформировал субъектно-образную архитектонику обоих своих предшественников.

## 2

У Апухтина и Анненского «я» открыто стоит в эпицентре высказывания. У Пастернака же при большем, чем у них, эмоциональном напоре, «я» занимает совсем иную позицию, порождающую и другую, чем у предшественников, образную структуру.

Начнем с того, что само местоимение «я» в первый и единственный раз появляется примерно в середине стихотворения (в пятой строфе) — после этого «лицо» говорящего обозначено только в финале личным окончанием глагола. Во всех остальных точках текста лирический субъект в прямой форме не представлен. Показательно уже то, как он вводится:

Если бровь резьбою  
Потный лоб украсила,  
Значит, и разбойник?  
Значит, за дверь засветло?

Как заметили комментаторы, здесь «внешность героя показана со стороны возлюбленной, это позволяет ему потом говорить о себе в 3-м лице». Но, утверждают далее комментаторы, не исключено, что здесь говорится о состоянии героини (плохое настроение, нахмуренные брови), из-за чего она его прогоняет (75).

Действительно, сама по себе строфа не дает опор для предпочтения того или другого толкования, хотя очевидно, что слово «разбойник» — выражение интенции героини (так она называет героя или он так называет себя сам, передавая ее мнение). При обоих вариантах это предельно далеко от прямого «я» стихотворений Апухтина и Анненского.

И во второй строфе —

Но в чайной, где черные вишни  
Глядят из глазниц и из мисок  
На веток кудрявый девичник,  
Есть, есть чему изумиться! —

говорящий выступает не с большей определенностью. Как считают комментаторы, теперь неназванный «герой уходит в чайную, садится у окна, за окном — ветки в кудрявой листве, похожие на девушек. Начинается чудо успокаивающего слияния с миром: черные глаза героя становятся похожи на темные сливы в мисках, стоящих в чайной. Вероятнее, даже не глаза героя, а глаза сидящих в чайной: т. е. герой попадает в успокаивающую *среду, где люди, вещи и ветки уже — одно*» (75).

Даже такой пересказ, разрушающий образную специфику текста (принципиально разные по природе субстанциальные и метафорические образы одинаково подаются комментаторами как «сравнения»), улавливает нерасчлененность субъектной структуры стихотворения. Субъект речи здесь выражен неопределенной формой гла-

гола. «Есть, есть чему изумиться» в равной мере и «я» и «каждому», поэтому вишни, глядящие из глазниц, могут быть поняты и как глаза героя, и как глаза неопределенного множества «других». Третья строфа развивает уже намеченный принцип поэтики, а субъектная неопределенность ведет за собой нерасчлененность образную, выраженную формой имплицитного параллелизма:

Солнце, словно кровь с ножа,  
Смыл — и стал необычаен.  
Словно преступленья жар  
Заливают черным чаем.

К выявлению субъектной неопределенности и образного параллелизма в начальных строфах стихотворения по-разному приближаются комментаторы. К. О'Коннор пишет: «В первых двух строках стирание или смывание солнца (его поглощение грозowymi тучами) описаны как преступные действия какого-то эллиптического субъекта мужского рода, что перекликается со ссылкой на разбойника в первой строфе <...>. В контексте стихотворения может показаться, что действующим лицом является Бог или творец природы, чье незримое присутствие проявляется всюду. Предполагаемая связь между ним и самим поэтом проявляется в параллели текста этой и начальной строфы» (385, с. 121).

М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая прямо не говорят об «эллиптическом субъекте» и приписывают все действия лирическому «я», но вынуждены заметить: «Герой говорит о себе то ли в 1-м, то ли в 3-м лице. С ним и миром совершаются параллельные изменения. Чудо продолжается. Он пьет чай крепкий до черноты и перестает чувствовать себя преступником. Одновременно и за окном закатывается солнце, кровавое, как преступление, и приближается чернота ночи. Закат за окном и чаепитие перед окном — параллельны. Неопределенность подлежащего: кто смыл — герой, бог, вечер» (75).

Очевидно, что субъектная неопределенность тут принципиальна. Субъект речи говорит о себе то ли в первом, то ли третьем лице, он и лирическое «я», и «разбойник» первой строфы, и неназванный «он» третьей строфы, «смывающий» солнце, словно кровь, с ножа. Его образ строится на неявном двучленном параллелизме (комментаторы употребили слово «параллельны», но не вкладывали в него прямой терминологический смысл, между тем перед нами тот тип образа, который описан в классической работе А.Н. Веселовского). Он присутствует не только в целой картине, но и в каждой из ее частей):

«Бог» / (тучами) / смыл / солнце, / словно кровь с ножа/  
герой / черным чаем / заливает / жар / преступленья.

Однако образ у Пастернака построен сложнее, чем классический параллелизм.

Семантическая осложненность тут двоякая. Два члена параллелизма внешне поданы как сравнение, причем из-за синкретизма субъекта это сравнение можно понять двояко: 1) «Бог» смывает солнце, *словно* кровь с ножа. 2) Герой-разбойник поглощает чай, словно заливает жар преступленья. Между соположенными и параллельными образами возникают типичные для Пастернака многолинейные семантические переключения. В бытийном плане образа речь идет о надвигающейся грозе и тучах, закрывающих солнце. Символический же (не метафорический) план образа

движется сразу тремя потоками. 1) Если субъектом мыслится «Бог», то реальный жар солнца ослабляется им. 2) Но поскольку эллиптический субъект здесь не только «Бог», но и «я», то в его кругозоре совершается еще одно переключение смыслов: солнце-жар становится огнем любви, а тучи и влага — «черным чаем», которым он пытается залить любовную жажду. 3) В то же время «я» в кругозоре героини — «разбойник». Пастернак подхватывает и эту интенцию и пересекает две первые семантические линии третьей, обыгрывая локальную семантику «преступленья»: «кровь с ножа / смысл», «стал необычаен», «жар преступления», «заливает».

Далее подразумеваемый параллелизм обогащается.

Пыльный мак паршивым пашенком  
Никнет в жажде берегущей  
К дню, в душе его кипящему,  
К дикой, терпкой божьей гуще.

В четвертой строфе, как считают комментаторы, возникает «за параллелью с дальним солнцем параллель с ближним законным маком. Речь от 3-го лица (его). Покой еще не наступил: в душе героя еще кипят страсти прошедшего дня, хотя чай выпит, и в чашке осталась лишь гуща чаинок, невкусных, но благодатных (как герой успокаивает себя чаем, так на чай переходит дикость его страстей). В этом успокоении, спасительном и берегущем, хочет принять участие и мак, тоже засохший, жаждущий, как будто тоже кем-то прогнан, подобно паршивой собаке. К параллели закат за окном и чаепитие перед окном присоединяется еще одна — мак, тянущийся к участию в чаепитии, параллели сближаются» (75).

Е. Фарино видит здесь тему евхаристического блюда, искупительной жертвы, «выраженной в стихотворении мотивом пастернаковского двойника — «мака», который «никнет» «К дикой, терпкой божьей гуще», что отсылает как к позиции мака и индоиранской традиции, так и к мифологеме «отверженного младшего сына Бога <...>. Но эта «божья гуща» — трансформация предшествующего очистительного «чая»: «Солнце, словно кровь с ножа, / Смыл — и стал необычаен. / Словно преступленья жар / Заливает сладким чаем». Так в «чае» обнаруживается у Пастернака «сок мака»=«божья гуща». А отсюда только один шаг к осмыслению «чая» как эквивалента «вина» — «евхаристического напитка» (297, с. 192).

Параллель с «маком», конечно, очевидна<sup>2</sup>, но ее смысл деформируется, когда исследователь напрямую возводит ее к мифу либо трактует ее, не учитывая кругозор героев. Мы могли убедиться, что в предшествующих строфах — в кругозоре героини — был задан параллелизм «я / разбойника». «Мак» (теперь уже в интенции героя) встраивается в этот ряд еще и своей «маргинальностью» (см. творительный превращения «паршивым пашенком»). Но в этой же строфе актуализируется и связь героя со светом — «с днем», который оказывается одновременно «дикой, терпкой Божьей гущей» (что подготовит новую номинацию героя в следующей строфе («святой»), *вновь поданную как оценка, принадлежащая героине*):

Ты зовешь меня святым,  
Я тебе и дик и чуден, —  
А глыбастые цветы  
На часах и на посуде?

К. О'Коннор видит здесь продолжение «сравнения» (хотя следует говорить о параллелизме) между «поэтом и Богом всего сущего»: «Прилагательное “святой” указывает на явную связь между поэтом и Создателем, как и прилагательное “дикий”, примененное как к поэту, так и к терпкой гуще, которая остается после того, как земля напьется черного чая, то есть грозы. Наконец, прилагательное “чуден” перекликается с третьей строфой, где Бог, смывший солнце грозowymi тучами, стал таким образом “необычаен”» (385, с. 122). Интересно, что соединение в герое пределов «святого» (приближенного к «Богу») и «разбойника» проведено поэтом на уровне глубинной этимологии трижды повторенного слова «дикий» («К дикой, терпкой божьей гуще», «Я тебе и дик и чуден», «Дико мыслящемся крае»), родственного «дивий» что в разных индоевропейских языках обозначает «бог» и «небо» (301, т. 1, с. 513–514).

Таким образом, к концу четвертой строфы субъектная неопределенность проходит полный цикл развития: от нерасчлененности интенции героя и героини, неопределенности первого или третьего лица высказывания — к синкретизму «я» // «разбойника» // «святого». Появившееся прямо (до этого оно выражалось глагольными формами — «смыл», «стал», «заливает») третье лицо («в душе *его*») еще более явно, чем раньше, принадлежит синкретическому субъекту. Одновременно теперь окончательно высвечивается принцип *сочетания прямой и обратной перспективы*, определяющий для архитектоники нашего стихотворения.

Этот принцип был задан уже в первой строфе, в которой субъект речи, приняв точку зрения героини (а возможно и ее слово), начал видеть себя ее глазами («разбойник»). В следующих строфах обратную перспективу *вместо героини начинает давать мир* — чайная (в которую попадает герой), закат и мак за окном. В месте, к которому мы подошли, утвердившаяся перспектива ведет не от героя к «маку», а от «мака» — к герою: именно «мак» (мы помним, что в «Болезнях земли» он был «как обморок глубок») *никнет* к нему, притом в «жажде» не поглощающей, а «берегущей» (по существу об интересующем нас совмещении прямой и обратной перспектив говорят Гаспаров и Подгаецкая, когда замечают: «Как герой успокаивает себя чаем, так на чай переходит дикость его страстей».

Пятая строфа оказывается в стихотворении переломной на всех уровнях. Комментаторы заметили, что тут происходит «возвращение к разговору от первого лица со вторым лицом — отсутствующей возлюбленной». Она называла его не только разбойником, но и «диким и чудным святым»; но разве не такова же вся обстановка в чайной, с которой сливается герой? Неожиданный переход от «ты зовешь меня разбойником» к «ты зовешь меня святым» — через подразумеваемый образ сораспятого разбойника, первым вошедшего в Христов рай; раю в таком случае уподобляется чайная. Слово святой подготовлено «Божьей гушей» (75)<sup>3</sup>.

Возвращение к диалогу с героиней сопровождается, по наблюдению тех же комментаторов, некоторым «успокоением» героя, выразившимся и на ритмическом уровне: «До сих пор размер менялся с каждой строфой — как будто отражая душевное смятение героя. Дальше он становится единообразен, как будто герой успокаивается» (75). Действительно, первая строфа была написана трехстопным хореем с чередованием женских и дактилических окончаний. Вторая — трехстопным амфибрахией со сплошными женскими клаузулами (последняя строка дает сбой ритма, более всего приближаясь к дольнику). Третья строфа — возвращение к хорее, на этот раз четырехстопному с чередованием мужских и женских окончаний. Четвертая — тот же четырехстопный хорей, но с дактилическими — женскими клаузулами. Наша пятая и все последующие строфы возвращаются к ритму третьей, лишь варьируя его.

К отмеченному комментаторами следует добавить изменения, протекающие на глубинных уровнях.

В пятой строфе окончательно оформился архитектурный принцип *субъектной неопределенности и связанные с ним параллелизм и сочетание прямой и обратной перспектив*. После этого новая субъектная неопределенность возникает в нескольких планах. Она принимает форму совмещения «разбойника» и «святого», ибо именно теперь открыто именуется (опять-таки словом героини) второй предел личности лирического «я», что было исподволь подготовлено семантикой «света» («засветло», «солнце», «день») и «чуда» («изумиться», «необычаен», «дикая, терпкая Божья гуща» и переключаясь с ней «дик и чуден»). («Святой», который дик и чуден, и одновременно является «разбойником», заставляет нас вспомнить другого героя книги — «юродивого» из «Балашова».)

Но неопределенность распространяется и на отношение «я» и «другого». Именно в пятой строфе в первый (и единственный) раз в стихотворении появляется «я» и одновременно утверждается откровенный параллелизм этого «я» не только со всем живым, но и с «вещами»:

Ты зовешь меня святым,  
Я тебе и дик и чуден, —  
А глыбастые цветы  
На часах и на посуде?

В. Альфонсов сопоставил это место со строфой из «Тоски маятника» И. Анненского:

И лежу я околдован,  
Разве тем и виноват,  
Что на белый циферблат  
Пышный розан намалеван.

«В иной тональности, не в мучительном сознании “причинной связи”, а в свободном, “по смежности” и “подобию”, соединении “я” и внешнего “предмета”, этот образ повторяется у Пастернака» (3, с. 360). Пастернак, по мнению исследователя, делает следующий после Анненского шаг (3, с. 364) в развитии поэзии: он отходит от «заданности» и выпускает побочные впечатления, раскрепощая и расширяя картину (3, с. 361).

Параллелизм у Пастернака действительно основывается не на причинной связи, но и не на смежности, а на «соответствиях» мира и «я», как и у Анненского. Тональность этих соответствий у поэтов разная. У Анненского «сцепленность» с «другим» (и «реальность совместительства» с ним) задана «кошмарной совестью», а потому остра до болезненности. У Пастернака она, как правило, «дорефлексивна» и стихийно радостна, но здесь глубоко драматична из-за ощущения личной вины (поэтому, очевидно, и всплывает голос старшего поэта).

Драматизм порожден и тем, что интенция «я» ориентирована на интенцию внешне активной (почти нетерпимой), но внутренне страдающей героини. Вопрос, вводящий параллелизм, у Пастернака диалогически оспаривает ее оценку «я» как «святого» (так же, как прежде оспаривалась его оценка как «разбойника»). Но спор с героиней идет даже не о несправедливости или преувеличенности ее оценок и не о не-

дооценке ею действительности, как думает К. О'Коннор<sup>4</sup>, а о самой интенции их. Ее ценностная экспрессия такова, что стремится вынести «я» за скобки Божьего мира («божьей гуши») и поставить его в выделенное, по-своему привилегированное и изолирующее положение (будь то «разбойник» или «святой»). Параллель «я» // «глыбастые цветы» — не только вопрос, но и ответ героине, притом ответ, в котором слышен голос Анненского: «Истинно терпим стану я, лишь когда на горьком опыте, стезей ошибок и падений, и главное — бесповоротно, я осознаю, что я вовсе не я, а только один из *них*, и больше ничего» (4, 174).

Понятно, что «я» намекает на неадекватность ее оценки не только «другого», но и самой себя, т. е. предлагает ей увидеть себя (как и его) в обратной перспективе — в качестве непривилегированного (в самом страдании) субъекта, одного из *них*. И если до пятой строфы обратная перспектива создавалась точкой зрения героини на «я», то теперь такая перспектива скрыто задается интенцией лирического «я», именно здесь и выраженного в первый раз.

### 3

С этого момента (а перед нами абсолютный центр — шестая из одиннадцати строф) стихотворение становится *стихотворением стихотворения* («метатекстом, «автометаописанием»).

Неизвестно, на какой  
Из страниц земного шара  
Отпечатаны рекой  
Зной и тьяканье овчарок,

Дуб и вывески финифть,  
Не стерпевшая и плашмя  
Кинувшаяся от ив  
К прудовой курчавой яшме.

К. О'Коннор так комментирует данные строки: «Шар <...> превращен в книгу, а его описанная часть, мучапская чайная, — в одну из множества страниц, только неизвестно какую» (385, с. 122).

Но в следующей строфе возникает образ («С крученого паныча, / С мутной книжки стихотворца»), заставляющий нас вернуться к шестой строфе, «где вся обстановка была описана как неизвестная страница земного шара. Так происходит соположение двух книг: земли как книги Бога и книги поэта, который предстает как инструмент собственного художественного вдохновения» (385, с. 123).

М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая интерпретировали первый из этого ряда образов, как «сравнение мира с книгой» и нашли его «по-средневековому традиционным» (75). Но, кроме того, что тут не совсем сравнение, у Пастернака был и более близкий источник — автометаописательное стихотворение А. Блока «Тишина цветет» (1906), в котором тоже есть уподобление мира книге стихов, где

...от страницы до страницы  
В даль потянули журавли

и где

Реки согласные струи

своим шумом встречают стихи поэта. Показательно, однако, различие художественной перспективы. У Пастернака она — *обратная*.

В этих строфах активны не сами «вещи», а отражающие их поверхности (ср. «Зеркало»). Не «зной и тьяканье овчарок», «дуб и вывески финифть» отпечатались в реке — напротив, река *отпечатала* их. Именно тяга, идущая *от нее*, заставляет «вывески финифть» «кинуться» ей навстречу. В то же время активность «реки» не случайно выражена страдательным причастием «отпечатаны», говорящим о «пассивной активности» субъекта действия, т. е. о сочетании прямой и обратной перспектив. Здесь водная поверхность начинает вести себя как губка-поэзия: «Расти себе пышные брыжжи и фижмы, / Вбирай облака и овраги» — «Весна», а «вещи» — «рвут с себя личину, / Теряют власть, роняют честь, / Когда у них есть петь причина, / Когда для ливня повод есть» — «Косых картин, летящих ливня».

Такая перспектива глубоко содержательна. М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая зафиксировали ее связь с изменением пространства: здесь действительно «слияние с миром расширяется, включая не только чайную, но и ее окружение <...>, а за ним — всю землю: реку, пруд, ивы над ним, дуб (рядом с чайной?), крашеную вывеску чайной, зной и собачий лай <...>. С расширением мира точка зрения перемещается, чайная видится не изнутри, а снаружи — из такой дали, откуда может казаться, что вывеска чайной отражается (“плашмя”) в пруду» (75)<sup>5</sup>.

Очевидно, смысл расширения кругозора и одновременно появления обратной перспективы в том, что «я» перестает быть лишь зрителем, а становится действующим лицом в драме существования и в акте творчества<sup>6</sup>, что подчеркнуто пушкинской реминисценцией, отмеченной М.Л. Гаспаровым и И.Ю. Подгаецкой в восьмой строфе: «”текут” — связывает новую тему с “рекой” и с пушкинским “Ночь”, где “стихи, сливаясь и журча, текут, ручьи любви, текут, полны тобою”»<sup>7</sup>. В свою очередь, В. Альфонсов показал, что стихи «текут» у поэтов очень по-разному. Пастернак, по его наблюдению, «развернет образ в энергичном ритмическом ключе (близком “Тоске маятника” Анненского), а главное — в широком пространственном измерении. В результате получится нечто совсем новое, не загнанное в глубь душевного переживания, а расщедоточенное, идущее вширь и чуть ли не торжествующее в своем сумасшедшем вихре» (3, с. 362).

«Широкое» и «не загнанное в глубь», «едва ли не торжествующее», и в то же время, несомненно, страдательное, созданы именно софийным началом и сочетанием прямой и обратной перспективы. Здесь не «мухи вьются *над* пивом» и не «невнятные стихи *над* книжкой поэта», а синкретические «*мухи-стихи*» «*льются*» «с»: «дюжин, пар и порций», «паньча», «книжки стихотворца». Иными словами, у Пастернака стихи текут не от «я», а с «я», оказавшегося в одном ряду с «вещами» и «другими» и увидевшего себя в обратной перспективе как одного из *них*. И это меняет весь смысл картины. Взгляд на себя со стороны, как на третье лицо — автоироничен (ср. будущие ностальгические строки: «Я вместо жизни виршеписца / Повел бы жизнь самих поэм»), и в то же время он говорит об обретении субъектом речи нового кругозора.

Следующие две строфы разворачивают такую перспективу:

Будто это бред с пера,  
Не владеячи собою,  
Брызнул окна запирать  
Саранчою по обоям.

Будто в этот час пора  
Разлететься всем пружинам,  
И, жужжа, трясясь, спираль  
Тополь бурей окружила.

Здесь необычность перспективы так заметна, что ее описательно отмечают комментаторы, до сих пор не желавшие ее видеть. О синтаксисе девятой строфы, они пишут, что он «необычным образом соединяет два разных движения: 1) мух от “дюжин, пар и порций” во все стороны, заполняя чайную до самых стен, 2) служителей к окнам, чтобы отгородиться от других, внешних мух» (75).

Но такое совмещение прямой и обратной перспективы, как мы уже отмечали, – лейтмотив стихотворения. Сначала оно выражалось во встрече интенций субъекта речи и героини, что заставляло героя говорить о себе в третьем лице. Затем – во встрече интенции «я» и мира («чайной» – законного пространства); ровно в середине стихотворения – «вещей» и их отражающей способности, а в интересующих нас 8–10 строфах – стихов и мира. Целое этих строф, однако, исследователи интерпретируют по-разному.

К. О’Коннор считает, что здесь дана картина настоящей бури. (385, с. 123). М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая склонны видеть тут поэтическое иносказание: «Распадается все, что сковывало бурю вдохновения: стихи (которые, вырвавшись из-под пера заполнили чайную) теперь заполняют и внешний мир, кружась вокруг тополя. Образ пружины, спирали вызывает ассоциативный ряд: мухи (мошки) толкуются над столбом, вроде предгрозового смерча» (75).

В. Альфонсов ставит вопрос иначе. Он пишет о наследуемой Пастернаком черте поэтики Анненского – более тесной, чем у их предшественников, связи «душевного состояния и внешнего мира в общем лирическом строе стихотворения». При этом ученый отмечает, что «в данном случае» тождество двух рядов «ослабляется» *сравнением* – «Будто это бред с пера», «Будто в этот час пора»: «В большинстве других случаев Пастернак обходится без “будто”, дает метафору абсолютно слитную. Но все равно – образ у него по своему значению, содержанию гораздо больше, чем у Анненского, обращен к миру внешнему, предметному <...> образ разворачивается, вбирает в себя массу “случайных”, подвернувшихся подробностей <...>. Психологический аспект в достаточной мере нейтрализуется тем, что чувство развивается вширь, охватывая окружающее» (3, с. 362).

Е. Фарино, игнорируя внешнюю форму сравнения, утверждает, что здесь происходит трансформация «души» в стихотворное состояние, в текст: «”я” претерпевает “распад” и превращается в стихо-мирогенную инстанцию, получающую вид “роя-спирали” вокруг мировой оси-“тополя”: “И жужжа, трясясь, спираль / Тополь бурей окружила”. И если “тополь” соотносится у Пастернака с представлением о “смерти”, то эта “спираль” – знак преодоления смерти и воскресения» (300, с. 191).

Наш анализ говорит о завершающей встрече двух перспектив-интенций – прямой и обратной, идущих от субъекта и от мира. Это порождает сложную модальность изображенного, которое не сводится ни к условно-поэтической, ни к субстанциальной семантике, а является их *отношением*. Перед нами и настоящая буря, и одновременно находящаяся с ней в отношениях параллелизма «буря вдохновения». Сравнения, долженствующие перевести изображенное в условно-поэтический план, потесняются творительным превращением: на наших глазах происходит метаморфоза мух-мыслей в саранчу: («Будто это бред с пера / брызнул <...> саранчою»), а затем в спираль бури и творчества («тополь бурей окружила»).



У Е. Фарино, следовательно, были основания видеть здесь мифологическую семантику «превращения» и даже мифологему «пахтанья» (298, с. 357) и «бессмертия». Но звучать мотив «пахтанья» начал раньше — с «мака» и «дикой, терпкой божьей гущи». И замечательно, что в строфе с маком и в интересующих нас 9–10 строфах переход от условно-поэтической к субстанциально-феноменологической образности осуществляется в мифологическом по своей семантике творительном падеже превращения. Одновременно наши строфы подводят к финалу:

Где? В каких местах? В каком  
Дико мыслящемся крае?  
Знаю только: в сушь и в гром,  
Пред грозой, в июле, — знаю.

Он является «открытым» в нескольких смыслах. Первый — открытость и даже смешение времени и пространства: «На вопрос “где” дается ответ “когда”» (т. е. вместо топоса предлагается *синкретический хронотоп*. — С. Б.). Второй — символическое замещение смысла — феноменологически поданным состоянием мира, которое еще должно быть понято и по-прустовски «обретено»<sup>8</sup>. Третий — то, что исследовательница называет «потерянностью» в пространстве, выраженной «в форме риторических вопросов: «Где? В каких местах? В каком / Дико мыслящемся крае?» <...>. Устойчивое состояние дезориентации поэта в пространстве, конечно, является способом образного выражения его почти гипнотического погружения в детали окружающей атмосферы. Таким образом, реальный город Мучкап под неподконтрольным самому поэту пером открывается в стихотворении с новой точки зрения» (385, с. 124). Наконец, перед нами модальный хронотоп, заставляющий вспомнить верленовский эпиграф к «Книге степи»: «Возможно ли оно, было ли оно?»

Обратим внимание на его переключки с концовкой предыдущего — «Морской, предгромовой, кромешной» — и с серединой самого этого стихотворения:

Неизвестно, на какой  
Из страниц земного шара...  
  
К дикой, терпкой божьей гуще  
  
...спираль  
Тополь бурей окружила.

Соответствия начинаются с вопроса, влекущего звуковую близость рифм абсолютного центра и финала («на какой», «в каком»; см. и одни и те же ударные гласные в клаузулах данных строф — «*оаоа*»). Затем соответствия распространяются на мотивы «неизвестности» или «немыслимости / невозможности» хронотопа («В дико мыслящемся крае», «к дикой <...> божьей гуще»), его катастрофичности («предгромовой», «пред грозой», «бурей тополь окружила») и выходе за рамки конечно-размерных определений. Вообще вся финальная часть, 9–11 строфы, одновременно «прозаизирована» и гиперболизирована, повышенно «откликаясь» на предшествующий текст (в девятой воскрешаются рифмы первой строфы: «собою-обоям-резьбой-разбойник», в ней же появляются рифмы будущей десятой строфы: «пера-запирать-пора-спираль», а самый конец возвращает нас, как мы видели, к середине).

По существу перед нами своеобразная форма выхода за границы *определённого пространства*, хронотоп, преодолевающий идею хронотопа, реальность, оказывающаяся больше себя самой и именно потому – реальнейшая. Это сказывается и в том, как стихотворение соотносится с предшествующим ему «Мучкапом» и следующим за ним «Дик прием был, дик приход».

Согласно фабуле, порядок следования стихотворений должен, казалось бы, быть обратным. В «жизни» события «Мух мучкапской чайной» протекали перед последним свиданием «Мучкапа» – сразу после размолвки, изображенной в «Дик прием был, дик приход» и ставшей точкой отсчета для нашего стихотворения (без знания этого целый ряд его деталей не может быть понят адекватно, см., например, трактовку начала стихотворения в работе К. О'Коннор, не учитывающей данной инверсии). Но поэт не только поменял стихотворения местами – по убедительному предположению М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой, он сделал большее: дал нам основание считать, что «Дик прием был, дик приход» и есть то стихотворение, которое на наших глазах создает герой «Мух мучкапской чайной» (75)<sup>9</sup>. Тогда композиционная инверсия получает дополнительный смысл: Пастернак предлагает нам не наивно «жизненную», а творческую последовательность, «второе рождение» смысла и внесмысловой активности любви и творчества.

---

1. Этот факт неоднократно отмечался, см., например: *Альфонсов В.* Поэзия Б. Пастернака. С. 360–362.

2. Н.А. Фатева убедительно предположила, что «мак» у Пастернака связан с Анненским: в «Трилистнике соблазна» – «Все маки пятнами... / Как губы, полные соблазна и отрав, / Как алых бабочек развернутые крылья». Ср. и в «Лете»: «Тянулось в жажде к хоботкам, / И бабочкам, и пятнам» (*Фатева Н.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 336–337). См. у нее же со ссылкой на Маймеккулову о том, что в древневерхненемецком и др. ирландском тессип – это и «мак» и «пастернак»; она же связывает «мак» с «макаром», как его антропоморфическим аналогом. Макара – блаженный и божественный, амбивалентный с «диким»: «Ты зовешь меня святым, / Я тебе и дик и чуден» (С. 337).

3. На самом деле переход не так неожидан, он подготовлен, как мы увидим, всем предшествующим текстом.

4. «Героиня, которая слишком легко употребляет эпитеты “дикий” и “святой”, говоря о поэте, неспособна опознать эти качества в прозаической реальности, окружающей ее (“А глыбастые цветы / На часах и на посуде?”). Это вызывает в памяти вторую строфу, где поэт любуется увиденным. Иными словами, умение видеть возвышенное, скрытое в повседневности, присуще поэту, но его возлюбленной – явно в меньшей мере» (*О'Коннор К.* Указ. соч. С. 122).

5. См. такой же ход в «Про эти стихи», где дом, в котором сидит «я», увиден субъектом речи не только изнутри, но и со стороны: «Кто тропку к двери проторил, / К дыре, засыпанной крупой...»

6. Сам факт перехода к творчеству, но без интерпретации обратной перспективы, отмечают М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая: «Это кульминационный перелом. Вслед за слиянием с миром начинается творчество, сублимация своего горя: сочинение стихов. Черные строчки стихов уподобляются черным мухам (Апухтин и его вариации у Анненского). Материализация мыслей была уже в предыдущем “Мучкапе” (“И даль табачного какого-то, как мысли, цвета”). Может быть, Вельзевул, князь мух – антитеза “святому” и “Божьему”» (Там же).

7. Возможные, но необязательные, по Гаспарову и Подгаецкой, контексты: гоголевские – юг, мухи в I главе «Мертвых душ», гороховый панич – рассказчик из предисловия ко второй части «Вечеров на хуторе...»; Достоевские – преступление, на Гороховой жил Рогожин, в финале там лежит убитая Настасья Филипповна (говорится о ноже, вытекшей крови и мухах), вообще роль трактиров у Достоевского.

8. «Как будто концовка дает разгадку всех загадок и наконец-то называет предметы стихотворения своими именами. Это иллюзия: на самом деле своими именами названы только обстоятельства, а предметы – горе, стихи и мухи – продолжают волновать читателя сомнительностью своей разгадки» (*Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Указ. соч.).

9. *Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Указ. соч. Роль «разбойника» и «ночи» ему навязана интенцией героини и собственным самоуничижением, готовностью «сойти на нет» в ощущении своей вины. Неудивительно, что позже он предстанет и в ином облике.

### 37. «ДИК ПРИЕМ БЫЛ, ДИК ПРИХОД»

Дик прием был, дик приход,  
Еле ноги доволол.  
Как воды набрала в рот,  
Взор уперла в потолок.

Ты молчала. Ни за кем  
Не рвался с такой тугой.  
Если губы на замке,  
Вешай с улицы другой.

Нет, не на дверь, не в пробой,  
Если на сердце запрет,  
Но на весь одной тобой  
Немутимо белый свет.

Чтобы знал, как балки брус  
По-над лбом проволоку,  
Что в глаза твои упрюсь,  
В непрорубную тоску.

Чтоб бежал с землей знакомств,  
Видев издали, с пути  
Гарь на солнце под замком,  
Гниль на веснах взаперти.

Не вводи души в обман,  
Оглуши, завесь, забей.  
Пропитала, как туман,  
Грудю белых отрубей.

Если душным полднем желт  
Мышью пахнувший овин,  
Обличи, скажи, что лжет  
Лжесвидетельство любви.

Перед нами более явный, чем в большинстве других случаев, диалог с героиней — развитие того, что было в «Мухах мучкапской чайной» и «Mein Liebchen...» (все три текста варьируют четырехстопный хорей и связаны ситуациями размолвки и иронией). В нашем стихотворении ирония с первой строки обращена к обоим действующим лицам:

Дик прием был, дик приход...

Эпитет «дикий» (о его этимологии мы говорили выше) – вариация на тему «немыслимого», «невозможного» (ср. верленовский эпиграф «Возможно ли оно, было ли оно?»), амбивалентно выходящего в две противоположные стороны («божественную» и «животную») за границы «культуры». Героиня переходит меру своей интровертностью и замкнутостью («дик прием был»; «как воды набрала в рот», «взор уперла в потолок», «ты молчала»). Герой – несдержанностью и открытостью, доходящей до нарушения приличий и преступления «недоступной черты» (ср.: «Но я набивался и сам на неловкость, / Я знал, что на нее нарвусь» – «Баллада»). Поэтические формулы этих разнонаправленных интенций:

...Ни за кем  
Не рвался с такой тугой...

...в глаза твои упрюсь,  
В непрорубную тоску..

Не случайно они словесно оформлены посредством разноакцентных синонимов. «Туга» – старое слово, однокоренное с «тужить» и имеющее осязаемую внутреннюю форму (натянутое, напряженное, рвущееся вовне страдание, желающее «распрямиться», освободиться от напряжения). Этимологически оно родственно словам «тугой» и «тяжелый» (др.-русск. – нажим, мука, печаль, беда; в.-луж *tuha* – духота, зной; подавленность, упадок духа. При другой ступени вокализма – тяга, тяжкий, тяжелый. Праслав. *tQga*, лит. *stengti* – натягивать (301, т. 4, с. 113–114. ). Иной смысл имеет «тоска» (др.-русск. *тѣска* – стеснение, горе, печаль, беспокойство, волнение (301, т. 4, с. 88). Фасмер допускает его связь с «тще» (тщета, пустой, напрасный (301, т. 4, с. 130) и «тоший» – пустой внутри, полый, тщетный, ничтожный (301, т. 4, с. 90–91), интересно, что сюда же относят др.-инд. *tuscha's* – пустой, ничтожный; латин. *tesqua* – глушь, степь, пустыня (301, т. 4, с. 91). Очевидно, «туга» экстровертна, а «тоска» интровертна. Удивительно, что в книге Пастернака «играет» не только смысл этих слов, но и их «архаическая» образная этимология (*духота и зной, глушь и степь*), что свидетельствует об укорененности поэта в глубинной жизни языка.

Пастернак пытается превратить размовку в *диалог* молчащей героини и говорящего героя. Слово неназванного прямо «я» *провоцирует* «ты» на ответ, выявляя мировые последствия ее молчания и замкнутости. Все стихотворение, несмотря на его внешнюю стансовую форму (и точки в конце каждой строфы), представляет собой один сложный период, прорывающий замкнутость стансов (почти все точки, завершающие строфы, по законам пунктуации избыточны и должны были бы быть заменены запятыми, особенно: «чтобы знал...», «чтоб бежал», где точка вообще «неправильна»).

Начинается период фиксации факта *молчания* героини («Как воды набрала в рот», «Ты молчала» /1–2 строфы/). Затем следует цепочка его последствий для мира и героя, развернутая по синтаксической схеме: «если /то/»; «если /то/» (2–3 строфы); «чтобы», «чтобы» (4–5 строфы), «если /то/» (седьмая строфа). Завершается период побуждением к *ответу* («Обличи, скажи, что жлет / Лжесвидетельство любви»). По мере развертывания стихотворения его синтаксический параллелизм все более обнажает свой истинный облик параллелизма психологического.

Уже в первой анафорической конструкции ощутимы следы паремии, а именно загадки, с характерной для нее двучленностью:

Если губы на замке,  
Вешай с улицы другой.

*Сомкнутые губы героини* (образ, чрезвычайно важный во всей книге) соотнесены тут с *замкнутой дверью дома*. «Замок» в обоих случаях — граница внутреннего и внешнего пространства, но второй член параллели сам является внешним пространством по отношению к первому. Здесь, однако, параллелистская природа образа еще очень неявна.

Во второй конструкции она более очевидна благодаря акцентированию формы отрицательного параллелизма и развитию той же загадки в сочетании с фольклоризмом «белый свет»:

Нет, не на дверь, не в пробой,  
Если на сердце запрет,  
Но на весь одной тобой  
Немутимо белый свет.

Здесь место «губ» занимает «сердце», а место «дома» — «весь <...> белый свет». Человеческий план становится более внутренним, природный — отождествляется с миром как целым. Специфика возникающего здесь параллелизма «сердце // немутимо белый свет» в том, что его второй член — соответствие «сердцу» не только героини, но и героя, — это точка схождения и нераздельности участников драмы существования.

Все дальнейшее движение образа будет непонятно без учета того, что смысл у Пастернака рождается на скрещении интенций героев. «Белый свет» здесь, в отличие от своего фольклорного прототипа, не «онтическая» формула (172, с. 51–52), а именно «интенциональный предмет», intersubъектная целостность, что подтверждает и перекличка (даже рифмическая) с более ранним:

Я больше всех удач и бед  
За то тебя любил,  
Что пожелтый белый свет  
С тобой — белей белил.  
(Не трогать)

В обоих случаях «белый свет» — не безотносительная реальность, а точка скрещения интенций героев: он «белый» (а не «пожелтый» или «мутный») для *героя*, но именно *«тобой»* и *«с тобой»*. Такое возможно только потому, что героиня и мир связаны не тривиальными тропеическими (условно-поэтическими) отношениями, а являются членами архаического параллелизма.

Поэтому же и «помрачение» героини (ее «замкнутость» и «тоска») может быть непосредственно возведено в ранг состояния мира, но состояния, являющегося самоотрицанием и героини («сестры-жизни»), и мира. Глобальность соответствий еще более возрастает во второй половине стихотворения, где более отчетливо проявляется деформирующая природа «ее» интенции. Теперь параллелью и одновременно по-

рождением «непрорубной тоски» героини становятся открывающиеся герою (вместо «неумимо белого света» и общительной «земли знакомств») –

Гарь на солнце под замком,  
Гниль на веснах взаперти.

Здесь кульминация мотива *замкнутости* героини и ее последствий («дик прием был»; «как воды набрала в рот», «взор уперла в потолок», «ты молчала», «губы на замке», «в глаза твои упрюсь», «в непрорубную тоску», «гарь на солнце под замком, гниль на веснах взаперти», см. также анаграмму в позиции рифмы: «знакомств-замком»). И здесь же замыкается нарастающая часть большого риторического периода, охватывающая пять из семи строф. Период, как мы уже заметили, самой своей открытостью и перетекаемостью значимо прорывал замкнутость строфической формы стансов. Теперь начинается еще один виток: типичное для риторического периода «противоположение» пролагает дорогу «заклучению» в форме «сентенции»:

Не вводи души в обман,  
Оглуши, завесь, забей.  
Пропитала, как туман,  
Грудю белых отрубей.

Это «противоположение» подвергает сомнению и квалифицирует как «обман» (далее – «лжет», «лжесвидетельство») не только изображенную позицию героини, но и сам тщательно построенный риторический период, бывший одновременно реализацией и агоническим опровержением этой позиции. Смысловая и стилевая напряженность высказывания проявляется и в его субъектной неопределенности: «душа» здесь может быть в равной мере понята как душа и героини (тогда речь шла бы об ее самообмане), и героя. Неудивительно поэтому, что перед нами самое темное место стихотворения<sup>1</sup>.

Что значит «Оглуши, завесь, забей»? Очевидно, речь идет о том, что «обману души» герой предпочитает смерть от руки героини: она уже сейчас пропитала собой последнее, что от него осталось. Появление образов «отрубей» и «овина» говорит о том, что герой сближает себя с *зерном*<sup>2</sup>, т. е. использует *вегетативную символику*.

Сам по себе факт любви поэта к ней известен, но недостаточно осознан, и наш случай может способствовать лучшему пониманию его смысла. Дело в том, что мотив смерти зерна (субститута и природной параллели героя) позволяет поэту подключиться к архаическому циклическому сюжету, притом к его «вегетативному» варианту (317, с. 226–228), отличительная черта которого – *страсти и страдания* персонажа (в отличие от героической активности персонажа солярного варианта циклического сюжета). Мы многократно отмечали органичность для Пастернака именно этого типа героя и связанной с ним страдательной софийной интенции<sup>3</sup>. В нашем случае именно страдание порождает последний своеобразный агон героя и героини.

Две завершающие строфы – очевидная смена модальности высказывания. Из сослагательного оно переходит в повелительное наклонение, побуждая героиню к ответу и тем самым к размыканию ее интенции. Одновременно переосмыслиется синтаксическая и образная конструкция. Дважды повторенная во 2–3 строфах анафора

Если губы на замке...  
Если на сердце запрет... —

теперь внешне поддерживается третьей:

Если душным полднем желт  
Мышью пахнувший овин...

На самом же деле третья «если» совершенно иное, чем первые два. Прежние условные обороты отсылали к внутренним состояниям героини, это же — к самому миру («пожелтелому белому свету»). Прежняя расхожая паремия трансформируется в почти откровенную загадку, построенную на сплошном психологическом параллелизме (поддержанном параллелизмом синтаксическим и «рифмическим»):

Если душным полднем желт  
Мышью пахнувший овин,  
Обличи, скажи, что лжет  
Лжесвидетельство любви.

По всем правилам архаической образной формы здесь соответствиями охвачены не только человеческий и природный планы в целом, но и каждый из их составляющих (две из которых зарифмованы, то есть, синкретичны и на смысловом, и на звуковом уровне):

овин // любви  
желт // лжет  
душный полдень // лжесвидетельство.

Если «овин» — соответствие «любви» (они сближаются еще и семантикой жара и огня), то «желт» (ср. «пожелтительный белый свет») — параллель-анаграмма «лжет», а «душный полдень» — соответствие лжесвидетельству («духота» как состояние «души» и мира — настойчивый мотив этого раздела и второй половины книги — «Душная ночь», «Еще более душный рассвет», «Душа душна», «в сушь и в гром», «не вводи души в обман», «душным полднем», «попытка душу разлучить / с тобой»).

Как в 1–5 строках герой доводил страдательную «замкнутость» героини до ее предела и демонстрировал ее мировые последствия, так теперь героине предлагается:

Обличи, скажи, что лжет  
Лжесвидетельство любви.

Комментатор так прочитывает эти строки: «Героиня должна признать, что «лжет лжесвидетельство любви». Стихотворение завершается пессимистичным заключением об изначальной правдивости любви как таковой» (385, с. 126). Такая трактовка представляется натянутой. Героиня побуждается, прервав *молчание*, оспорить (*сказать и обличить*) ложность порожденного ее интенцией состояния мира и неотделимых от него ложных свидетельств любви. Заметим, героиня должна сказать, что лжет не «свидетельство», «а «лжесвидетельство любви», т. е. она призвана косвенно

утвердить любовь. Здесь трудно не увидеть переключку с финалом пушкинского «Что в имени тебе моем?»:

Скажи: есть память обо мне,  
Есть в мире сердце, где живу я.

Параллель делает очень вероятной и то, что оба стихотворения строятся на своеобразном диалоге субъекта речи и героини, которая своим отношением «убивает» героя («оно умрет», «оставит мертвый след...» — «оглуши, завесь, забей»). В основной своей части и «Что в имени тебе моем?», и «Дик прием был, дик приход» художественно воплощают возможность иного мироотношения. Финал же у обоих поэтов — и в близких формах авторского настояния — вкладывает в уста героине иное, чем прежде, понимание любви и отношение к «другому»<sup>4</sup>.

---

1. Вот как прочитывает их комментатор: «Во-первых, поэт просит, чтобы она не “вводила души в обман”. Возможно, ее первоначальная враждебность к нему была проявлением привязанности и заботы, которые, как он боится, могут оказаться ложью. Тогда он предлагает ей оглушить, завесить или забить его душу, но только не обманывать. Последние две строки четверостишия описывают банальную работу, совершаемую девушкой, в то время как поэт поддерживает беседу с ней (?— С.Б.): “Пропитала, как туман, / Грудю белых отрубей”. Это, видимо, ссылка на распространенную практику смачивания сухих отрубей или мякины, прежде чем скормить их домашнему скоту» (*О’Коннор К.* Указ. соч. С. 125).

2. Отруби — это «остатки от просеянной муки», «рубашка зерна» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. СПб.; М., 1912. Стлб. 1950) или «оболочка и зародыш зерна» (Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XX, СПб., 1897. С. 147) — один из конечных продуктов обмолота / «убийства»/ зерна («оглуши», «забей») и его последующего измельчения под жерновами. «Овин» же — место сушки зерна: различают муку сыромолотную (см. «пропитала, как туман, грудю белых отрубей») либо (после предварительной сушки) — овинную. — (Там же. С. 147). Первая часть овина — яма, где разводится огонь, а вторая — «сушило», где просушивается зерно.

3. См. о генеалогии романного героя Пастернака — Юрия Живаго: *Тамарченко Н.Д.* Сюжет, тип человека и система персонажей в «Докторе Живаго» (заметки к теме) // *Дискурс*, 8/9. М., 2000.

4. См. анализ стихотворения «Что в имени тебе моем?» в нашей книге «Тайная поэтика Пушкина». Тверь, 2002.

### 38. «ПОПЫТКА ДУШУ РАЗЛУЧИТЬ»

Попытка душу разлучить  
С тобой, как жалоба смычка,  
Еще мучительно звучит  
В названьях Ржакса и Мучкап.

Я их, как будто это ты,  
Как будто это ты сама,  
Люблю всей силою тщеты,  
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,  
Как то, что в астме — кисея,



Как то, что даже антресоль  
При виде плеч твоих трясло.

Чей шепот реял на брезгу?  
О, мой ли? Нет, душою – твой,  
Он улетучивался с губ  
Воздушной капли спиртовой.

Как в неге прояснилась мысль!  
Безукоризненно. Как стон.  
Как пеной, в полночь, с трех сторон  
Внезапно озаренный мыс.

## 1

Стихотворение и завершает, и открывает кульминационный цикл книги – «Попытка душу разлучить». Открывает потому, что его строка становится заглавием, а оно само – первым по времени событием цикла. Осуществленная поэтом временная инверсия, благодаря которой начало и конец сюжета поменялись местами, остраивает стихотворение, заставляя нас видеть его как бы распластанным между пределами фабулы и сюжета, рассказываемого события и события самого рассказывания.

Семантически осложняют «Попытку душу разлучить» и содержащиеся в ней реминисценции из «Смычка и струн» и, как считает В. Альфонсов, из «мучительных сонетов» И. Анненского (3, с. 363–366). Связи с Анненским идут по нескольким направлениям.

Пастернаковское *сравнение* («как жалоба смычка») опирается на *действительные жалобы смычка*, который у старшего поэта был субъектом речи, то сливающимся с «повествователем», то отделяющимся от него:

Касаться скрипки столько лет  
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажжет  
Два желтых лика, два унылых...  
«Не правда ль, больше никогда  
Мы не расстанемся? довольно?..»

Строка «Еще мучительно звучит» отсылает к –

А в скрипке эхо все держалось...  
И было *мукою* для них,  
Что людям *музыкой* казалось.  
(Смычок и струны)

Трагико-иронический тон Анненского<sup>1</sup> позволяет Пастернаку (которому, судя и по нашему циклу, ирония в высшей степени свойственна) в данном случае сразу взять высокую ноту и поднять ее до почти экстатического озарения-катарсиса. Одновременно «Смычок и струны», будучи метастихотворением, вносят в «Попытку душу разлучить», на первый взгляд посвященную только любви, – те-

му творчества. Открывается то, что имеет решающее значение для понимания стихотворения (но и цикла и всей книги): в нем нераздельны и неслиянны феномены *творчества и любви*.

Тема творчества, подобно «дхвани» (неясному звуку), угадывается в переключке начала и конца:

Попытка душу разлучить  
С тобой, как жалоба смычка,  
Еще мучительно звучит  
В названьях Ржакса и Мучкап.

Как в неге прояснилась мысль!  
Безукоризненно. Как стон.  
Как пеной, в полночь, с трех сторон  
Внезапно озаренный мыс.

В этих строфах – начальный и кульминационный моменты и любовного, и творческого переживания. Их единство поддержано предыдущими стихотворениями цикла – более всего «Мухами мучкапской чайной», в которых, как мы убедились, непосредственно изображен процесс творчества (и, возможно, именно создания следующего за ними «Дик прием был, дик приход»). Поддержано оно и другим (помимо «Смычка и струн») претекстом всего цикла – стихотворением Анненского «Мухи как мысли», задавшим, как уже отмечалось, наложение друг на друга образов неотвязных «мух-мыслей» и «стихов», покрывающих бумагу.

Но к Анненскому (хотя, разумеется, не к нему одному, а и к Рильке, например) восходит у Пастернака и то, что делает возможным единораздельность любви и творчества. Старший поэт называл это «минутами полного отождествления души с внешним миром» (6, с. 466) и с *«другим я»* (в нашем стихотворении звучат оба мотива). И в этом свете

Попытка душу разлучить

адресует нас также к «Двойнику», в котором Анненский спрашивает (прорывая вековую традицию и считая своим alter ego не порождение собственной души, а каждого «другого»):

Когда ж, наконец, нас разлучат,  
Каким же я буду один?

(см. варианты: «А что если кто нас разлучит? / Сумею ли жить я один»; «Так как же я буду.. один») (7, с. 586).

Вопрос Анненского превращен у Пастернака в ситуацию, своеобразии которой в том, что речь идет о *разлуке* не просто «я» и «ты», а *души «я»* с *«ты»*, которая, как мы неоднократно имели возможность убедиться, является *«душой мира»*, т. е. и *душой героя – тем в самом «я», что больше него*. См.:

Попытка душу разлучить  
С тобой...

Чей шепот реял на брезгу?  
 О, мой ли? Нет, *душою* – *твой*...

В промежутке между этими повторами зреет катарсис-озарение героя. Но движение не уместается в рамки одного текста, его смысл может быть понят только внутри спирали, образованной первой и последней строфами цикла:

Душа душна, и даль табачного  
 Какого-то, как мысли, цвета. (Мучкап)

Как в неге прояснилась мысль!

## 2

Присмотримся к началу нашего стихотворения:

Попытка душу разлучить  
 С тобой, как жалоба смычка,  
 Еще мучительно звучит  
 В названьях Ржакса и Мучкап.

Как и в «Смычке и струнах» И. Анненского, разлука здесь становится музыкой, как бы реализуя мотив старшего поэта: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось». Превращение разлуки в музыку особенно ощутимо в рифменных «столбцах» и в созвучиях, приближающихся к внутренней рифме:

	<i>разлучить</i>	<i>жалоба смычка</i>	<i>мучительно звучит</i>	<i>Ржакса- Мучкап</i>
Ударные гласные	<b>и</b>	<b>а а</b>	<b>и и</b>	<b>а а</b>
Предударные	<i>ау</i>	<i>ы</i>	<i>у у</i>	<i>у</i>
Согласные	<b>рз/чт</b>	<b>ж с/мчк</b>	<b>мчт з/чт</b>	<b>ржкс /мчк</b>

Сплошная звуко-смысловая вязь рождает синкретизм звука и семантики, а втянутые в это силовое поле слова теряют свою замкнутость (в том числе этимологическую) и становятся энергетическими сгустками, обменивающимися смыслом и внесмысловой активностью. В таком синкретическом звуко-смысловом поле «разлучить» значит – «звучит», а «смычка», «мучительно» и «Мучкап» воспринимаются как варианты одного слова. Это те самые «речи», чье «значение темно иль ничтожно» (что такое «Ржакса» и «Мучкап?»), но «им без волнения внимать невозможно», если вспомнить неизменно присутствующего в «Сестре моей – жизни» Лермонтова.

Суть такой звуко-смысловой вязи открывается во второй строфе, вводящей мотив тождества названия «местности» и героини:

Я их, как будто это ты,  
 Как будто это ты сама,  
 Люблю всей силою тщеты,  
 До помрачения ума.

Один из ключей к этому месту дан в классической книге Л. Леви-Брюля, посвященной архаическому мышлению. Ученый описал характерное для наших предков «коллективное представление» о «родстве по местности» — мистическом сопричастии (партиципации) между определенным уголком земли и живущим на нем человеком, вплоть до того, что для архаической общественной группы ее земля и все, что связано с ней, — «это она сама, не метафорически, а в полном смысле слова» (138, с. 37). Немегафорический же смысл имеет это сопричастие героини, местности, ее «названий» и их звучания у Пастернака, хотя оно при этом глубоко отрефлексировано. Присмотримся к поэтической форме этой рефлексии.

### 3

Дважды повторенное во второй строфе «как будто» не является, конечно, обычной компарацией. Мы бы назвали это разыгранным и «оспоренным» сравнением. Оно аналитичнее и даже скептичнее, чем более привычная сравнительная частица «как», ибо заключает в себе осознание очевидной нелепости смешения героини с местностью, с ее «названием» и «звуковым лицом». Но наряду с этим «как будто» несет в себе интенцию «я», *вопреки всему* отождествляющего героиню с ее окружением. Прозаический скептицизм здесь встречается с «помрачением ума» и поэтической мудростью любви, совершающей, казалось бы, невозможное и утверждающей тождество героини и «жизни» (еще один рефлекс верленовского «Возможно ли оно, было ли оно?»).

Продолжение той же игры, в которой «кончается искусство», — третья строфа:

Как ночь, уставшую сиять,  
Как то, что в астме — кисея,  
Как то, что даже антресоль  
При виде плеч твоих трясло.

Тут любовь «до помрачения ума» воплощается в «помрачении синтаксиса». Строфа, несмотря на точки, стоящие перед ней и в ее конце, синтаксически не завершена и не прояснена семантически. Сравнения, развернутые здесь, не традиционны по своей структуре, чтобы не сказать просто — аграмматичны. Из трех сравнительных оборотов только первый («как ночь...») имеет собственно компаративное значение. Два следующих («как то, что») — сравнения «неправильные». Вместо

*Как то, что* в астме — кисея,  
*Как то, что* даже антресоль  
При виде плеч твоих трясло.

следовало сказать: я люблю *так, что* моя любовь воздействует на все окружающее, заставляя кисею (очевидно, занавески) задыхаться, а антресоль — трястись. Но Пастернак трансформирует нейтрально правильное высказывание в двух направлениях.

Во-первых, он предпочитает активным и личным конструкциям — безличные («трясло»), субъект которых (мы понимаем, что это любовь «я») приобретает статус стихии, сродни природно-космической.

Во-вторых, поэт прибегает к характерному для внутренней речи наложению друг на друга разных, но одинаково важных в контексте стихотворения конструкций: компаративной («как», «так») и бытийной («то, что»), что и создает ощущение

«неправильности» и может быть лучше понято на фоне предыдущей строфы. В ней выражение «люблю <...> до помрачения ума» говорило об интенсивности любви, то есть о ее бытийном присутствии и одновременно о *силе*<sup>2</sup>. Эта фраза в равной мере и отвечала на вопрос «как» и была утверждением («так»). Во второй строфе реализовалась одна из этих возможностей — появилась частица «как», которая вначале указывала не на силу любви, а на ее бытийный объект, т. е. на *то, что* герой любит («ночь»). Поэту было важно сохранить эту, с самого начала стихотворения заданную бытийную ориентацию образа, выражающуюся в сопричастности героини и «местности», а шире — мира. Но не менее важно было для него и присутствие «силы». Поэтому он выбирает синкретическую конструкцию «как то, что», которая в самой своей неправильности (и близости к внутренней речи) сохраняет оба — бытийный и компаративный — пределы высказывания.

Заметим, что перед нами ровно середина стихотворения. По сравнению с предыдущими строфами здесь изменился не только синтаксис, но и звучание: ударные гласные в рифмах («ааоо» вместо «иаиа» 1–2 строф) и способ рифмовки (из перекрестного он стал смежным). По смежности устанавливаются теперь и паронимические связи («уоставшую — в астме») и предельно сокращаются расстояния между природой и человеком, но и между «я» и «ты». Единственное «правильное» сравнение ставит героиню в один смысловой ряд с «ночью, уоставшей сиять», а «астма» и «кисея» еще более сближают ночь с женщиной. Две следующие смежные строки, напротив, гротескно сближают «я» с «трясущейся антресолю». Если в 1–2 строфах устанавливался некий синкретизм героини и «страны», то теперь разворачивается образный ряд, говорящий о своеобразном параллелизме женщины-природы и «я» — их сопричастности по архаическому *признаку движения, действия*. Само же это действие — телесное и природно-стихийное выражение любви.

#### 4

В следующей строфе действие становится внутренним — речевым («шепот») и «душевным»:

Чей шепот реял на брезгу?  
О, мой ли? Нет, душою — твой,  
Он улетучивался с губ  
Воздушной капли спиртовой.

Отметим очевидную переключку с «Нашей грозой»:

Я от тебя не утаю:  
Ты прячешь губы в снег жасмина,  
Я чую на моих тот снег,  
Он тает на моих во сне.

В более раннем стихотворении из уст в уста переходил «запах», который в мире Пастернака означает, согласно этимологии слова, — «открытость»<sup>3</sup>. Но в «Попытке душу разлучить» «мена» глубже: из уст в уста переходит не просто запах, а *шепот*, т. е. еще не совсем членораздельное, только рождающееся слово, процесс порождения речи, если не сама внутренняя речь, которую «я» в то же время не может локализовать только внутри себя: «шепот <...> душою — твой» говорит о intersubjectности такой речи.

Об этом же говорит связь «шепота» и «губ», которые у Пастернака и в других случаях являются границей между «я» и «другим» — «двутелым», гротескным образом (мы говорили «Про эти стихи», где «Лермонтова дрожь» накладывается на губы «я»). Наконец, сближение «реющего» шепота с *душой* содержится в сравнении его с «улетучивающейся» «воздушной каплей спиртовой» (spiritus — еще и «дух»).

Парадоксально, что подобное пересечение «недоступной черты» между субъектами, нераздельность «я» и того, что больше него, — «души»<sup>4</sup> — достигается именно в кульминационном цикле книги и именно перед разлукой, что с разных сторон возвращает нас к эпиграфу из Верлена, задающему тему возможности невозможного, и к Анненскому с его своеобразным пониманием другого «я» как alter ego. Ср.:

О, мой ли? Нет, душою — твоей.

И мои ль, не знаю, жгут  
Сердце слезы или это  
Те, которые бегут  
У слепого без ответа.  
(Октябрьский миф)

Но начинать наследуемый Пастернаком ряд субъектных метаморфоз в русской поэзии следует с Пушкина. Именно у него инвариантной ситуацией лирики стал переход на точку зрения «другого»<sup>5</sup>. Отсылку к Пушкину мы предположили в финале предыдущего стихотворения «Дик прием был, дик приход», в котором поэт побуждал героиню прервать молчание («скажи») и изменить точку зрения. В «Попытке душу разлучить» делается еще одно усилие обретения общего слова в ситуации «чуждого мгновения»: *в миг рождения дня («на брезгу»), речи («шепот») и «озарения»*<sup>6</sup>. У Пушкина речь идет тоже об обретении полноты жизни: «И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь».

Кроме этих мотивов, тайное присутствие Пушкина ощутимо в самом четырехстопном ямбе (нашего и первого стихотворения цикла) и в темах «разлуки» и «души». «Я помню чудное мгновенье» включало в себя момент разлуки (временной смерти) и второго рождения «души» («Душе настало пробужденье»), причем оно, как и у Пастернака, было неоднозначно и загадочно связано с появлением «ты»<sup>7</sup>. Пушкинский «след» можно заподозрить и в «неге» следующей строфы, но нельзя не увидеть и в ее пейзаже:

Как в неге прояснилась мысль!  
Безукоризненно. Как стон.  
Как *пеной*, в полночь, с трех сторон  
Внезапно *озаренный мыс*.

Он — вариация на пушкинскую «Тему» Пастернака, которая прямо отсылает нас к известной картине Айвазовского:

Скала и шторм. Скала и шторм и шляпа.  
Скала и — Пушкин. <...>  
В осатаненьи льющееся пиво  
С усов обрывов, *мысов*, скал и кос <...>

*Светло, как днем. Их озаряет пена.  
От этой точки глаз нельзя отвлечь.  
Прибой на сфинкса не жалеет свеч  
И заменяет свежими мгновенно.*

Но эта пушкинская тема не умещается в последней строфе и даже во всем стихотворении — она ведет нас к началу цикла, где возник галлюцинаторный образ рыбацкого села (в степи) и *моря*. Таким образом, финальное («пушкинское») озарение —

Как в неге прояснилась мысль! —

является разрешением того состояния, с которого все начиналось в «Мучкапе» (с его «анненским» подтекстом):

*Душа душна, и даль табачного  
Какого-то, как мысли, цвета.*

И внутри самого завершающего цикл стихотворения — его первая и последняя строфы соединяют мотивы Пушкина и Анненского, начало и сегодняшний день русской поэтической традиции, ее мажорное и трагическое звучание:

*Попытка душу разлучить  
С тобой, как жалоба смычка,  
Еще мучительно звучит  
В названиях Ржакса и Мучкап.*

*Как в неге прояснилась мысль!  
Безукоризненно. Как стон.  
Как пеной, в полночь, с трех сторон  
Внезапно озаренный мыс.*

Пушкинское «чудное мгновенье» у Пастернака порождено не встречей, но разлукой, а неги и озарение — «безукоризненны, как стон» и «как жалоба смычка» у Анненского. Кажется бы, невозможное сочетание этих пределов («Возможно ли оно? Было ли оно?») позволяет понять архитектуру кульминационного цикла «Сестры моей — жизни», прежде всего сюжетную инверсию, на которой он держится.

## 5

Как заметили М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая, в цикле «Попытка душу разлучить» стихи расположены в последовательности, противоположной фабульной. Это важное наблюдение должно быть уточнено. Стихотворение «Попытка душу разлучить» — пора это сказать — не сводится к «фону любовной близости». Скептический комментатор заметил, что реальностью стихотворения является разрыв влюбленных, и лишь после того, как он состоялся, «героиня снова возникает в воображении как видение эротического содержания. Интимность, в которой было отказано поэту в действительности, теперь допускается ему в воображении» (385, с. 125). Такое прочтение, однако, текстом предполагается, но только как одно из возможных. Столь же возможно (и это сделано поэтом художественно сознательно) понимать все происхо-

дящее, как протекающее не в воображении, а в реальности — в момент разлуки. Действительность и воображение, разлука и любовь здесь оказывается не голо фактическими, а модальными (в духе эпитафии из Верлена).

Таким образом, сотворенное в стихотворении любовное пересечение «недоступной черты» между субъектами — экстатически переживаемый (в воображении или в действительности) *миг перед разлукой*, которая осознается героем и задана в начале стихотворения и цикла (в его заглавии). Не будь лейтмотива разлуки, любовная близость переживалась бы по-иному и имела бы иной смысл. В том-то и дело, что Пастернак, во-первых, выстроил стихотворения *в порядке, обратном фабульному*, — с сюжетным движением *от разлуки — к близости*; во-вторых, совместил это восходящее развитие с заданной интенцией («попыткой») разминовения. Сюжет обретения и озарения<sup>8</sup>, таким образом, опровергает фабулу разлуки и «духоты», но не в наивном и непосредственном переживании жизни, а в рефлексирующей памяти, догоняя и претворяя утраченное время. А это уже преимущественная тема и художественный принцип следующего цикла — «Возвращение».

---

1. См. о «Смычке и струнах» в нашей книге «Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура» (М., 1997. С. 229–231).

2. «Понятие силы, — писал Пастернак в «Охранной грамоте», — я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством» (*Пастернак Б.* Об искусстве. С. 72).

3. Например, в строке из «Марбурга» — «Акацией пахнет и окна распахнуты». Паронимия «пахнут-распахнуты» обыгрывает возможное этимологическое родство слов: «пахнуть» в архаическом языке означало не просто издавать запах, но и быть открытым. См.: *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка, М., 1910–1918 (II, 29); см. и более поздние работы: *Младенов С.* Этимологически и правописен речник на българския книжовен език. София, 1941; *Holub J.* Strucny slovník etimologický jazyka ceskoslovenského. Praha, 1937. Фасмер воздерживается от суждения, указывая на существование этой точки зрения.

4. Ср. «душою — твой» с более ранним «Пусть даже смешаны сердца» и поздним «юношеским первообразом», «внутренним лицом» из «Доктора Живаго».

5. См. нашу работу: К проблеме инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002.

6. Пастернак остраивает предполагавшееся в начале этого ряда слово «рассвет» и дает его диалектный вариант с осязаемой внутренней формой — «на брезгу». В этом слове «брезжит» не только день, но и рождающееся слово, и «проясняющаяся» мысль, и творческое озарение.

7. См. наш анализ стихотворения «K<sup>+++</sup>» в книге «Тайная поэтика Пушкина». Тверь, 2002.

8. Мотив «озарения» проходит через всю «Сестру мою — жизнь». Вот наиболее важные места книги, где он так или иначе просматривается.

Он («белый свет». — С.Б.) станет как-нибудь  
Белей, чем бред, чем абажур,  
Чем белый бинт на лбу! (Не трогать)

Тенистая полночь стоит у пути,  
На шлях навалилась звездами,  
И через дорогу за тын перейти  
Нельзя, не топча мироздания.

Когда еще звезды так низко росли  
И полночь в бурьян окунало,



Пылал и пугался намокший муслин,  
Льнул, жался и жаждал финала.

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит,  
Когда, когда не: – В Начале  
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали?

«Закрой их любимая! Запорошит!  
Вся степь как до грехопаденья:  
Вся – миром объята, вся – как парашют,  
Вся – дыбящееся виденье! (Степь)

Стал мигать обвал сознания:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем! (Гроза моментальная навек)

Базары, озаренья  
Ночных эспри и мглы,  
А днем в сухой спирее  
Вопль полдня и пыли. (Как усыпительна жизнь; ср. с «Балашовым»)

Имелась ночь. Имелось губ  
Дрожание. На веках висли  
Брильянты, хмурясь. Дождь в мозгу  
Шумел, не отдаваясь мыслью.

Казалось, не люблю, – молюсь  
И не целую, – мимо  
Не век, не час плывет моллюск,  
Свеченьем счастья тмимый.

Как музыка: века в слезах,  
А песнь не смеет плакать,  
Тряслась, не прерываясь в ах! –  
Коралловая мякоть. (Имелось)

Терять язык, абонемент  
На бурю слез в глазах Валькирий,  
И, в жар всем небом онемев,  
Топить мачтовый лес в эфире.

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями  
Событья лет, как шишки ели;  
Шоссе; сошествие Корчмы;  
Светало; ябли; рыбу ели. (Любить, – идти... Ср. «Степь»)

## ВОЗВРАЩЕНИЕ

Сюжетная развязка «Сестры моей — жизни» — цикл «Возвращение», следующий сразу за кульминацией. По мнению И.В. Фоменко, он не подводит никаких итогов, потому что является лишь «формулой перехода» к последней части книги, в которую незаметно перерастает (312, с. 86—88).

Замеченное исследователем отсутствие твердых границ между «Возвращением» и финальными разделами объясняется генезисом книги Пастернака. В автографе 1919 года она завершалась разделом «Путевые заметки», в состав которого входили стихи:

Как усыпительна жизнь  
У себя дома  
Елене  
Как у них  
Гроза моментальная навек  
Конец.

Нетрудно увидеть, что первые два из них — будущий цикл «Возвращение»; следующие три — будущее «Елене», а последнее — завершающее стихотворение еще не сформировавшегося «Послесловья». В целом же «Путевые заметки» — зародыш развернутого позже финала, органическую часть которого составляет то, что потом станет «Возвращением».

Разделение прототекста «Путевых заметок» на три самостоятельных цикла существенно обогатило «Сестру мою — жизнь», но не отменило основы «Путевых заметок», более явной в них, чем в других циклах книги: *несовпадения времени события рассказывания со временем рассказываемого события и особого рода модальных отношений между перцепцией и постперцепцией*. И в будущем, более развернутом финале книги перед нами не непосредственные впечатления, а *воспоминания* об уже завершившемся любовном романе и лете и попытка их нового осмысления.

Воспоминание, однако, предполагает у Пастернака почти галлюциаторное *возвращение* к непосредственным впечатлениям и сотворение каждый раз нового соотношения прошлого и настоящего. Основанная на этом постперцепция в той или иной степени принижает, как мы могли убедиться, девять из десяти циклов книги. В чем ее особенности в первоначально недифференцированном финале книги («Путевые заметки»), а затем в «Возвращении»? И почему поэту было необходимо дифференцировать прототекст «Путевых заметок» на три цикла? Не являются ли эти новые образования тремя завершающими стадиями постперцепции и обретения утраченного времени?

Поставив вопрос так, мы видим, что в «Возвращении», как и в предшествующей ему «Попытке душу разлучить», постперцепция почти не отделена от непосредственного переживания и протекает на его почве и в его хронотопе — «летом», которое у Пастернака является состоянием мира, имманентным «жизни». В «Елене» же взгляд на прошлое уже более дистанцирован, хотя отдельные стихотворения могут строиться на «переступи» из настоящего в прошлое («Я и непечатным») либо на представлении прошлого настоящим («Как у них»). Действие все еще происходит «летом», но схвачен момент «прощания» с ним и последнего «озарения», смысл которого пока не понят и исполнение которого еще предстоит («Вот, казалось, озарятся / Даже те уг-

лы рассудка, / Где теперь светло, как днем!»). О завершающем цикле «Послесловье» мы скажем в своем месте.

Что касается «Возвращения», то оно состоит из двух стихотворений, возникших из единого прототекста, что делает связь между его составляющими еще более тесной, чем в других циклах книги, но не менее загадочной.

Разделение на два текста подталкивает читателя к тому, чтобы он воспринял «Возвращение» как некоторую последовательность событий: долгий путь и переживания героя («Как усыпительна жизнь!»), завершающиеся его прибытием («У себя дома»). При таком понимании целого первое стихотворение – «стенографическая» запись впечатлений «по живому следу» и «с места событий» (еще более подталкивала к подобной трактовке первоначальное заглавие «Путевые заметки»).

### 39. «КАК УСЫПИТЕЛЬНА ЖИЗНЬ!»

#### 1

Фабульная основа стихотворения – возвращение героя после разлуки, его обратный, кружной, тяжелый, многодневный, бессонный путь из Саратовской губернии (Мучкапа) в Москву по охваченной революцией и еще продолжающей войну стране. Но рассказываемое событие столь неотделимо от события самого рассказывания, что едва угадывается в потоке сознания героя. И все-таки перед нами не только внутренний мир «я». Интенции едущего в поезде, его бессонные мысли и озарения, все пространство его воспоминаний взяты в точках *пересечения* с реальностью так, что их невозможно оторвать друг от друга. Поэт воспроизводит *феномен возвращения*, т. е. его нерасчленимое единство, а не голые односторонности – внутреннюю сущность или внешнее явление.

Попыткой нащупать одну из этих сторон – фабульную эмпирию стихотворения – стали два его комментирующих пересказа, предпринятые сначала К. О’Коннор, а потом М.Л. Гаспаровым и И.Ю. Подгаецкой. Согласно более последовательному и четкому построению последних (76), «Как усыпительна жизнь» состоит из следующих частей (в скобках указаны номера строк):

- Вступление (1).
- Ночное отправление (2).
- В вагоне (3–6).
- Одиночество (7).
- Днем поезд подъезжает к Киеву (8).
- В Киеве – пересадка на Москву (9–10).
- Москва – вокзал (11–12).
- Вокзальный буфет (13–14).
- Предчувствие московских будней (15–19).
- Волна воспоминаний о юге (20–25).
- Конец (26).

К. О’Коннор акцентирует не только линейную последовательность фабулы, но отмечает, что благодаря рефрену (7, 12, 19 строфы) –

Я с ними не знаком.  
Я послан Богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех —

возникает ощущение, «что поездка, о которой идет речь, разделена на несколько этапов» (385, с. 133). Тем самым делается первый шаг к осознанию сюжета, который достаточно отчетливо членится рефреном на 4 части, почти равные по числу строк (30, 31, 28, 28) и количеству строк (7, 5, 7, 7). Следующий шаг, очевидно, должен состоять в том, чтобы осознать: перед нами в буквальном смысле — *поток сознания* героя, возвращающегося поездом в Москву из степи после любовного разрыва. В центре стихотворения именно особое *состояние сознания*, вызванное совершившейся «попыткой душу разлучить / с тобой». Им «смещены» действительность и фабула стихотворения: событийная основа происходящего («рассказываемое событие») только угадывается в причудливых и как бы случайных (но психологически и поэтически необыкновенно точных) отражениях в «событии самого рассказывания». Отсюда невозможность адекватного перевода данного изображения на язык извне описываемых фактов, что продемонстрировали уже отмеченные героические попытки сделать это. Полезные как «сверка понимания», они помогают внести некоторую упорядоченность в наше восприятие текста, но только самых общих контуров его фабулы, а не сюжета, не события самого рассказывания, которое еще должно быть осознано.

Для понимания сюжета помимо членения текста важна также переключка начала первого стихотворения цикла —

Как усыпительна жизнь!  
Как откровенья бессонны! —

с серединой его второго стихотворения — «У себя дома»:

Как усыпительно — жить!  
Как целоваться — бессонно!

Заметим, что оба текста (изначально задуманные как одно стихотворение) — полиметричны. Во втором из них основа ритма — трехстопный дактиль (с частым пропуском первого схемного ударения и чередованием мужской и женской клаузулы). В первом же тексте этим размером написана лишь процитированная нами начальная строфа. Трехстопный дактиль имеет, как известно, достаточно широкий семантический ореол. В данном случае реализуется его давняя связь с песенной, конкретнее — с романсовой традицией (70, с. 173). Стихотворение о разлуке и возвращении начинается со строфы, концентрирующей в себе открытую и романсовую, едва ли не «гибельную» по эмоциональной окраске экспрессию. Мы пока подчеркнули в ней только одну сторону — бессонные «откровенья», и они действительно первыми задают эмоциональный тон (см. другие всплески: «Базары, озаренья / Ночных эспри и мглы» и т. п.). Но за ним и рядом с ним (и с не менее «жестоким» романсовым напряжением) звучит мотив губительной тоски (тоже один из лейтмотивов книги):

*Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны? (курсив наш. — С.Б.)*

Перед нами вновь художественная модальность, заставляющая вспомнить эпиграф из Верлена: «невозможная» (взаимоисключающая) дополнительность «жизни» и гибели, «усыпительности» и «бессонности», «откровений» и «тоски».

Если значимость первого из названных пределов подчеркнута переключкой стихотворений, то значимость второго – композиционным кольцом внутри «Как усыпительна жизнь!»:

Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны?

Зачем тоску упрямить,  
Перебирая мелочи?  
Нам изменяет память  
И гонит с рельсов стрелочник.

Сложные архитектурные и композиционные связи внутри «Как усыпительна жизнь!» и между текстами станут лучше понятны после анализа каждой из частей стихотворения.

## 2

Как усыпительна жизнь!  
Как откровенья бессонны!  
Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны?

Где с железа ночь согнал  
Каплей копленный сигнал,  
И колеблет всхлипы звезд  
В Апокалипсисе мост,  
Переплет, цепной обвал  
Балок, ребер, рельс и шпал.

Где, шатаясь, подают  
Руки, падают, поют.  
Из объятий, и – опять,  
Не устанут повторять.

Где внезапно зонд вонзил  
В лица вспыхнувший бензин  
И остался, как загар,  
На тупых концах сигар...

Это огненный тюльпан,  
Полевой огонь бегоний  
Жадно нюхает толпа,  
Заслонив ладонью.

И сгорают, как в стыде,  
 Пыльники, нежнее лент,  
 Каждый пятый – инженер  
 И студент (интеллигенты).

Я с ними не знаком.  
 Я послан Богом мучить  
 Себя, родных и тех,  
 Которых мучить грех.

Эта часть выделена уже отмеченными особенностями хронотопа и полиметрией. Ее первая строфа – *трехстопный дактиль* с чередованием мужских и женских клаузул. Следующие пять строф – *четырёхстопный хорей* (в пятой строфе последняя строка – трехстопная). Завершающая седьмая строфа (она же рефрен всего стихотворения) – *трехстопный ямб* с нерегулярным чередованием мужских и женских окончаний. Полиметрия сочетается в нашем фрагменте с отсутствием строфического единообразия: вторая строфа состоит из шести строк, тогда как остальные из четырех. Нерегулярностью отличаются и тип клаузул, и способ рифмовки:

1 строфа	– перекр. рифмы,	чередование мужских и женских клаузул	(ДЗ)
2-я	– парные рифмы,	сплошные мужские	(Х4)
3-я	– парные рифмы,	муж.-жен.	(Х4)
4-я	– парные рифмы,	муж.-жен.	(Х4)
5-я	– перекрестные	муж.-жен.	(Х4/3)
6-я	– перекрестные	ммжж	(Х4)
7-я	– холостая, парная,	мжмм,	(ЯЗ)

Мужские клаузулы здесь количественно преобладают за счет второй и 6–7 строф (они будут превалировать и во второй части стихотворения, и тоже за счет большой восьмой строфы, но в третьей уравниваются с женскими, а в четвертой части вообще исчезнут).

Отмеченное разнообразие способов рифмовки усиливается благодаря вкрапленному выделенным нами холостых строк – прежде всего в седьмой строфе-рефрене:

Я с ними не знаком.  
 Я послан Богом мучить  
 Себя, родных и тех,  
 Которых мучить грех.

Интересно, что рефрен инициирует нерифмуемость прилегающих к нему мест: шестой строфы

И сгорают, как в стыде,  
 Пыльники, нежнее лент,  
 Каждый пятый – инженер  
 И студент (интеллигенты)

и первых четырех строк идущей сразу за ним восьмой строфы — уже второй части стихотворения:

Под Киевом — *пески*  
И выплеснутый *чай*,  
Присохший к жарким *лбам*,  
Пылающим по *классам*.

Смена метров, изменение величины строф, характера клаузул, способов рифмовки, появление холостых строк — ритмическое выражение напряженно импрессионистической (почти хаотической) «беглости» впечатлений от усыпительной жизни, бессонных откровений, тоски, апокалиптических ночных картин, обратной временной перспективы и медиумической отзывчивости героя. Одновременно это творческая текучесть воспоминания-претворения.

Вслед за романсовой первой строфой звучат пять строф *четырёхстопного хорей*, размера, связанного и с жанром песни, и с тревожно-медитативными темами (мотив «бессонницы», впечатления от *ночного* вагона и *четырёхстопный хорей* позволяют предположить связь с пушкинскими «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». Кроме того, как известно, *четырёхстопный хорей* проделал путь от «легкой поэзии» к трагическому звучанию и особого рода интонации — «бурной, аффективно-патетической, независимо от содержания» (69, с. 215–216), в нашем случае — скорее напряженно-импрессионистической.

Завершается эта часть стихотворения строфой-рефреном *трехстопного ямба* с мужскими и женскими окончаниями. Она занимает выделенное место и в первой части (как ее финал), и во всем стихотворении (как его рефрен), и в ритмической композиции: с ее появлением прекращается полиметрия и устанавливается один размер. Показательно, что и *трехстопный ямб*, подобно *трехстопному дактилю* и *четырёхстопному хорю*, связан в своих истоках с песенной традицией (69, с. 193). Но этот ореол в нашем случае отступает на второй план перед освоенной данным размером уже «на исходе XIX века темой пути», странничества (69, с. 107) и новой для *трехстопного ямба импрессионистической интонацией*, одним из создателей которой был именно Пастернак (69, с. 111–112).

Акцент на импрессионистической интонации позволяет поэту сохранять в калейдоскопе воспоминаний и картин единство разного и осуществлять органические переходы между темами и размерами. Герой, возвращающийся в город, задается вопросом:

Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны?

Где с железа ночь согнал  
Каплей копленный сигнал...

С этого момента «где» становится анафорой, объединяющей 2–4 строфы, которые выступают как одно синтаксическое целое, хотя в конце каждой из строф стоят точки (в последней — многоточие). Перед нами уже не первый случай, когда Пастернак ставит авторские точки там, где правила требуют запятой. Это создает несова-

дение реалистической, жизненной интонации героя и формальной, завершающей интонации автора.

Большая фраза, начатая во второй строфе в кругозоре героя, к концу четвертой еще синтаксически не закончена (знаком этого становится многоточие). Герою важно как раз живое многообразие впечатлений-воспоминаний в их нескончаемом потоке. Анафора и является формой пространственно-кумулятивного нанизывания внешне бессвязных («бессонных») мыслей едущего. Но сама синтаксическая оборванность становится в авторском кругозоре особой формой интенциональной завершенности целого.

Притом пространственная локализация того, что обозначается анафорой «где», — неопределенна. Относится ли слово «где» к предшествующим ему «кессонам»? Следует ли фразу понимать так: «Можно ль тоску размозжить об мостовые кессоны, где / с которых / с железа ночь согнал каплей копленный сигнал»? Такое объяснение кажется самым естественным, тем более что кессоны — из железа (по крайней мере, из металла). Но тогда после «кессонов» должен был бы стоять не вопросительный знак, а запятая. Очевидно, Пастернак оставляет возможность понять «с железа» как именно «с кессонов», но делает такую возможность не единственной, что внешне выражается в появлении вопросительного знака, неуместного с точки зрения традиционного синтаксиса.

При подразумеваемом повторении этого «где» («И /где/ колеблет всхлипы звезд / В Апокалипсисе мост») его привязка к «мостовым кессонам» — уже невозможна, да и не нужна. «Где» теперь указывает не только на городской или путевой, но и на все-ленский («Апокалипсис») локус. Установленная интенцией «я» сопричастность кессонов, звезд, поезда и мира — дает возможность совершить переход от одного к другому с помощью все того же анафорического «где», вводящего нас теперь внутрь вагона:

Где, шатаясь, подают  
Руки, падают, поют.  
Из объятий, и — опять  
Не устанут повторять.

Не случайно, однако, эта реальная картина вагонной качки, повторяющейся неустойчивости положения и одновременно раскованности поведения героев расширяется до символа человеческой жизни и даже, по наблюдению К. О'Коннор, приобретает апокалиптическую окраску, распространяющуюся на дальнейшие описания<sup>1</sup>.

Если в начале трехстрофного периода совершался скачок от кессонов к звездам, миру и влюбленным, то в конце его та же анафора крупным планом вводит как будто бытовую деталь:

Где внезапно зонд вонзил  
В лица вспыхнувший бензин  
И остался, как загар,  
На тупых концах сигар...

Это, как заметил В. Альфонсов, изображение сцены «прикуривания от зажигалки» (далее исследователь комментирует: «Сложно? Пожалуй. Зато когда поймешь, чувствуешь, что стал чутче к окружающему и собственным восприятиям») (3, с. 317).



Дело, конечно, не в «сложности», а именно в интенсивности, гиперболизме и апокалиптической предельности восприятия, свойственных герою: он «делает из мухи слона» в пастернаковском понимании этого акта («Охранная грамота»). При этом, гиперчувствительность героя и физиологическая (ср. в «Звездах летом»: «Некоторых мучает, / Что летают мыши»), и жизненно-ситуативная, порожденная разрывом с любимой (ср. в «Марбурге» о сходной ситуации: «Каждая малость / Жила и, не ставя меня ни во что, / В прощальном значении своем подымалась»). Так и дальше бытовой факт — вспышка зажигалки, осветившая лицо прикуривающего, вырастает в «огненный тюльпан, полевой огонь бегоний», становится едва ли не «грандиозней святого писанья» и ставится в ряд с другими состояниями «озарения» и вне нашего стихотворения, и внутри него («Базары, озаренья / Ночных эспри и мглы»). Наконец, это бытовое действие возводится в ранг некоего ритуального жеста, создающего окказиональное единение людей, вне которого оказывается «я».

Именно тут и звучит в первый раз то, что станет рефреном стихотворения:

Я с ними не знаком.  
Я послан Богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех.

Маргинальность «я» здесь авторефлексивна и особенно выразительна на фоне более поздних описаний сходной ситуации.

Комментаторы единодушно отмечают значимость этой повторяющейся строфы. К. О'Коннор пишет, что рефрен «развивает апокалиптическое настроение предыдущих строф». Он представляет героя как «посланника Бога» и одновременно как «полную противоположность Христу», в чем исследовательница улавливает «элементы горечи и даже самоиронии» субъекта речи (385, с. 131). М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая тоже считают, что «образу автора» здесь придан «гиперболический демонизм», и вспоминая «Памяти Демона» (76, с. 162), но ничего не говорят о самоиронии. А она здесь важна, ибо объясняет маргинальность героя.

Мы уже отмечали (см. анализ стихотворения «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»), что влюбленный в художественном мире Пастернака занимает *привилегированно маргинальное* положение: он окказиональный «святой», соседи по вагону (как и сама жизнь) понимают его и все прощают ему, а он осознает это как аванс, который должен впоследствии отработать. И в нашем стихотворении герою в той же ситуации открывается «свежий лаконизм жизни» (отсюда импрессионизм интонаций и образов). Но здесь в отличие от начала книги акцент — на неявной *вине* «я» перед героиней<sup>2</sup>, а потому оживает мотив «Мух мучкапской чайной» — своеобразное юродство героя, соединение в нем «святого» (мучимого влюбленного — см.: «Еще мучительно звучит...»), которому все прощается, и «разбойника», посланного Богом «мучить себя, родных и тех, которых мучить грех». Не случайно строфа об амбивалентной маргинальности «я» становится рефреном стихотворения, ритмически выделенным.

### 3

Выделена эта строфа и тем, что она одновременно и кончает первую, и ритмически обуславливает вторую часть стихотворения, задавая ей размер — трехстопный ямб, который именно теперь «оправдывает» свой семантический ореол и прямо свя-

зывается с темой пути. До этого сам путь непосредственно не был предметом рефлексии, теперь он им становится:

Под Киевом – пески  
И выплеснутый чай  
Присохший к жарким лбам,  
Пылающим по классам.  
Под Киевом, в числе  
Песков, как кипяток,  
Как смытый пресный след  
Компресса, как отек...  
Пыхтенье, сажу, жар  
Не соснам разжигать.  
Гроза торчит в бору,  
Как всажженный топор.  
Но где он, дроворуб?  
До коих пор? Какой  
Тропой идти в депо?

Сажают пассажиров,  
Дают звонок, свистят,  
Чтоб копоть послужила  
Пустыней миг спустя.

Базары, озаренья  
Ночных эспри и мглы,  
А днем в сухой спирее  
Вопль полдня и пилы.

Идешь, и с запасных  
Доносится, как всхнык,  
И начали стираться  
Клохтанья и матрацы.

Я с ними не знаком.  
Я послан Богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех.

Перед нами продолжение потока сознания, в который вовлекается теперь то, что происходит за окнами вагона. Еще более усиливается концентрация и импрессионистическая недосказанность картин, порождающая множество интерпретаций.

Самое фантастическое прочтение предложила К. О'Коннор («Пассажиры в тщетной попытке охладиться выплеснули себе чай на лбы, а тот к этому времени успел присохнуть») (385, с. 131); самое реалистическое (правда, после В. Альфонсова) – М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая («выплеснутый в окно чай отекает по стеклу и просыхает, как след компресса на больном, и тоже становится похож на высохшие пески» (76, с. 162). М. Цветаева еще раньше поняла это как «чай, уже успевший превратиться

в пот и просохнуть. — Поэзия Умыслов! — “Пылающим по классам”, — в III жарче всего!» (325, с. 149). В Альфонсов по поводу этой интерпретации заметил: «В плане конкретном — абсолютно неверное <...> толкование <...>. Предметное содержание образа — однозначно. Ключевое слово — “выплеснутый”. Кто-то на ходу поезда выплеснул за окно вагона остатки чая, чайники пристали к внешней стороне стекла, и если во время остановки <...> выйти на платформу и посмотреть снаружи, увидишь, что чайники “присохли к жарким лбам” тех, кто смотрит изнутри вагона <...> Потому и лирический субъект «в числе песков, как кипяток”. Потому и “пыхтенье, сажу, жар / Не соснам разжигать” (говорят, сосны освежают воздух, — где уж там!). Помочь может только гроза (“Гроза торчит в бору, / Как всажженный топор”), но когда же она разразится (“Но где он, дроворуб?”), когда кончится эта изнурительная поездка» (3, с. 318). В то же время исследователь видит и правоту Цветаевой — «самым направлением прочтения вширь, к новому значению. И “выплеснутый чай”, и прочие детали не то, что “включены” в общее лирическое напряжение стихотворения — они-то в комплексе и создают это напряжение. Можно растолковать детали, составные, но никакая проза не перескажет того *обвала* образов, который рушится в этом стихотворении» (3, с. 318–319).

Этот импрессионистский «обвал» создается и на уровне ритма — в как бы реальном, а не только «стихотворном» падении приведенных выше холостых строк, в почти сплошных мужских клаузулах большой (пятнадцатистрочной) строфы и непрерывной смене способов рифмовки внутри нее, а потом и в следующих за ней четверостишиях. По сравнению с первой частью стихотворения еще более отрывистыми, «задыхающимися», недосказанными и экспрессивными становятся нанизываемые образы.

Описание жара и предгрозовой духоты — кульминация медленно накапливавшегося в книге мотива. Подобно образам предшествующих стихотворений, жар, духота, гроза, торчащая «в бору, как всажженный топор» — совершенно самоценные образы предметного плана. Вовлеченные в лирическую лавину, они оказываются *не только внешним, пейзажным фоном любовных переживаний «я», но и символической параллелью к ним*. Этот неявный параллелизм объясняет многие, казалось бы, темные места у Пастернака.

В пределе нагнетаемые поэтом образы могут принять форму сравнений, у которых есть только объект, но нет *субъекта* — того, что сравнивается:

Под Киевом, в числе  
Песков, как кипяток,  
Как смытый пресный след  
Компресса, как отек...

Кто (или что) похож на кипяток и одновременно на смытый пресный след компресса и на отек? Субъект сравнения здесь канул в многозначие, и это особенно значимо потому, что он — *субъект не только сравнения, но всего стихотворения*. Говорящий создает образ собственного исчезновения, превращения не просто в «другого», а в одного из «них», в песчинку «в числе песков». Но такое «устранение» субъекта есть скрытая форма его рождения как второго члена параллели, имманентного природному не условно поэтически, а буквально.

Пережив метаморфозу, субъект речи может дальше говорить о себе, как о «ты» — каждом «другом», увиденном со стороны:

*Идешь, и с запасных  
Доносится, как всхнык,  
И начали стираться  
Клохтанья и матрацы.*

Само «возвращение» благодаря такому взгляду не уместается в ситуацию пребывания в поезде (см.: «идешь») и приобретает статус не однократного, а длящегося и циклического действия («Сажаят пассажиров...», «Базары, озаренья / Ночных эспри и мглы, / А днем в сухой спирее / Вопль полдня и пилы», «Идешь, и с запасных доносится...»), т. е. становится не только «поездкой», а «путем», символом жизни.

Тем большую значимость приобретает «устранение» субъекта. Его нет и в сравнениях предпоследней строфы второй части. Что именно доносится с запасных путей, «как всхнык»? Звук паровоза или человеческий плач? Кто издает «клохтанья» (т. е. короткие громкие звуки, похожие на куриные)? Оказавшиеся в одном ряду «всхнык» и «клохтанье» — звуки паровоза, но они (так же, как синкретический образ стирающихся клохтаний и матрацев) отсылают к миру, находящемуся в состоянии смешения, в том числе и субъектного. В нем третье лицо («доносится») уравнивается с неопределенной формой глагола («стираться») и заражается его безличной возвратностью: «всхнык», у которого нет субъекта, сам себя доносит, подобно тому, как «клохтанья» и «матрацы» сами себя стирают.

Субъекта нет и в более прямом смысле:

*Гроза торчит в бору,  
Как всажанный топор.  
Но где он, дроворуб?  
До коих пор? Какой  
Тропой идти в депо?*

Дроворуба, субъекта грозы, не просто не видно, его нельзя и назвать: он не поддается определению в местоимениях или личных формах глагола — ведь молнией *ударил*. Подразумеваемая безличность «дроворуба» предполагает его стихийную природу. Вновь перед нами прозрачное символическое соответствие пейзажа и стихии любви, субъект которой у Пастернака в нашей части стихотворения ни разу не выражен в личных формах глагола или в местоимении. В «я» он превращается только в авторефлексивной строфе-рефрене, в позиции, которая является вероятным соответствием позиции обреченного на активность «дроворуба» (притом и в рефрене, и в упоминании «дроворуба» есть отсылка к «Богу»). В финале второй части рефрен:

*Я с ними не знаком.  
Я послан Богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех —*

уже откровенно получает более широкое значение, чем в первой. Он значит больше, чем отстраненность героя от родных, людей своего круга и случайных попутчиков. Его смысл не сводится и к авторефлексивной вненаходимости «я» по отношению к самому себе. За особого рода маргинальностью «я» начинает угадываться не только ситуация влюбленного и виновного, но и страдательная природа творчества и твор-

ца. Порожденная этой природой гиперчувствительность «я», только намеченная в первой части стихотворения, кульминирует в третьей.

4

«Мой сорт», кефир, менадо.  
Чтоб разрыдаться, мне  
Не так уж много надо, —  
Довольно мух в окне.

Охлынет поле зренья,  
С салфетки набежит,  
От поросенка в хрене,  
Как с полусонной ржи.

Чтоб разрыдаться мне  
По край, чтоб из редакций  
Тянуло табачком  
И падал жир ничком.

Чтоб шелкали с кольца  
Клесты по канцеляриям  
И тучи в огурцах  
С отчаянья стрелялись.

Чтоб полдень осязал  
Сквозь сон: в обед трясутся  
По зову квизисан  
Столы в пустых присутствиях,

И на лоб по жаре  
Сочились сквозь малинник,  
Где — блеск оранжерей,  
Где — белый корпус клиники.

Я с ними не знаком.  
Я послан Богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех.

Здесь рефлексия впервые прямо отвлекается от конкретной ситуации поездки и непосредственных впечатлений, сосредоточиваясь на страдательной позиции «я» и его гипертрофированной («женственной») чувствительности.

В первой строке намечается вроде бы нейтрально перечислительный (кумулятивный) ряд:

«Мой сорт», кефир, менадо.

Но оказывается, что перед нами первые образцы тех «малостей» жизни, на которые герой реагирует столь несоразмерно и парадоксально:

Чтоб разрыдаться, мне  
Не так уж много надо, —  
Довольно мух в окне.

«Мухи» (как и «мучить» предшествующей строфы) ведут к «Мухам мучкапской чайной», а через них к Анненскому — к связанной с ним страдательной интенции и взгляду на творчество *изнутри*, с позиции творца, а не потребителя искусства («И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось»). В переключке с более ранним стихотворением и поэтом-предшественником убеждает и другое параллельное описание, построенное, как и у Анненского, на *обратной перспективе*. Ср.:

Но текут и по ночам	Охлынет поле зренья
Мухи с дюжин, пар и порций,	С салфетки набегит,
С крученого паныча,	От поросенка в хрене,
С мутной книжки стихотворца.	Как с полусонной ржи.

Об обратной перспективе в «Мухах мучкапской чайной» мы уже писали. В нашем же стихотворении ее задает то, что *в глазах говорящего стоят слезы*: предметы доходят до сознания «я» в двойном (и обратном) преломлении сквозь призму слез и зрачок глаза. Поэтому кругозор и направление точки зрения задает не сам по себе глаз, а *вещи и слезы*, стоящие в нем: «поле зренья» определяется не взглядом, направленным на салфетку, а самим предметом — оно *набегает*, отхлынув, *с салфетки*. Глаз же не активно отталкивает и дистанцирует видимое, а *страдательно вовлекается внутрь него*.

Так, однако, происходит не только со зрением, но и с обонянием («...из редакций / Тянуло табачком») и даже с осязанием:

Чтоб полдень осязал  
Сквозь сон: в обед трясутся  
По зову квизисан  
Столы в пустых присутствиях,

И на лоб по жаре  
Сочились сквозь малинник,  
Где — блеск оранжерей,  
Где — белый корпус клиники.

Последнее тоже дается в обратной перспективе — не от человека, созерцающего «полдень» со стороны, а *от самого «полдня»*: это для него (и в парадоксальном кругозоре приобщенного к его точке зрения «я») «...трясутся <...> / Столы в пустых присутствиях». На лоб полдня же (который «я» видит не со стороны, а ощущает изнутри, как свой) не падает, а *«сочится» сквозь малинник* блеск оранжерей и белый корпус клиники (так и поле зренья влажно охлынивало и набегало). То, что «лоб» — «полдня», подтверждает и запятая между строфами, которые оказываются одним сложно-сочиненным предложением, субъект которого — именно «полдень».

Кстати, это единственное место в стихотворении, где между строфами стоит не точка, а запятая, хотя по всем законам синтаксиса и другие строфы, являющиеся однородными придаточными предложениями причины, должны были бы завершаться запятыми: «Чтоб разрыдаться мне...», «чтоб разрыдаться мне, / По край, чтоб из редакций...», «чтоб щелкали с кольца...», «чтоб полдень осязал...» «и /чтоб/ на лоб по жару сочились...»

Мы уже видели подобные авторские точки в первой части стихотворения при однородных придаточных места и интерпретировали их как несовпадение реалистической интонации героя и формальной интонации автора. И в нашем случае имеет место такое несовпадение. Герой благодаря обратной перспективе втянут в ситуацию и видит ее изнутри. Для него мучительный путь — «возвращение» не просто домой, но в состояние полной медиумичности (ср. «Зеркало»), полной зависимости и отзывчивости на всякое воздействие извне и на всякое, самое отдаленное *подобие* своему любовному страданию. Но парадоксальные «авторские» точки в конце строф задают иную интенцию и иное — противоположное — направление движения. Выраженный в них эмоционально-волевой тон превращает то, что кажется герою только мукой, в музыку.

Происходит это, естественно, и в других местах, но по сравнению с предшествующими, третья часть стихотворения отличается наибольшей цельностью — она вся (помимо рефрена) представляет собой один большой и заверченный период. Наш фрагмент более урегулирован (чем прежние) и по внешним ритмическим показателям. Здесь впервые устанавливается однотипная строфа — четверостишие; исчезают (сохраняясь лишь в рефрене) холостые строки, а картина распределения клаузул и способов рифмовки выглядит следующим образом:

13 строфа:	<i>перекр. рифма</i>	<i>клаузула</i>	<i>жмжм</i>
14-я »	перекр. »	»	жмжм
15-я »	парная »	»	неравносложн.: джмм
16-я »	перекр. »	»	неравносложн.: мджм
17-я »	перекр. »	»	неравносложн.: мжмд
18-я »	перекр. »	»	неравносложн.: мжмд
19-я »	холост., парная,	»	мжмм

Гармонизирующие тенденции тут очевидны. Абсолютно преобладает (особенно выразительно на фоне второй части стихотворения) перекрестная рифмовка, лишь однажды (не считая рефрена) сменяющаяся парной. Задается (в 13–14 строфах) регулярное чередование женских и мужских клаузул, которое, однако, с такой же регулярностью сменяется новыми для стихотворения неравносложными (дактилическими — они станут ключевыми в финале — и женскими) клаузулами.

Чрезвычайно важно, что авторская гармонизация ритмико-звуковых начал, воспринимаемых лишь интуитивно, приходится на ту часть стихотворения, в которой герой (в собственном кругозоре) наиболее раним и которая именно эту ранимость делает непосредственной темой высказывания. Таким образом, в *движении интенции героя и автора намечается противонаправленность*, тоже своего рода обратная перспектива.

Мы уже упоминали об *обратной перспективе*, но до сих пор говорили о ней нерасчлененно, не дифференцируя интенции автора и героя. Теперь необходимо это сделать.

Для героя обратная перспектива состоит в отказе от вневходимости и переходе на внутреннюю точку зрения самих вещей и природы. В такой ситуации уже не «я», а «полдень осязал»; и рефлексы от предметов ложились не на «мой» лоб, а на лоб полдня» (ср. в «Марбурге» — «улицы лоб»). Сам же герой оказывался подобием «другого» (и пребывал в «числе полдня», как прежде — в «числе песков»). Возможность такой метаморфозы, как мы отмечали, коренится в страдательной позиции героя, в буквальном смысле — в слезах, наполняющих его глаза.

Авторская реакция на реакцию героя внешне состоит в гармонизации и просветлении его страдания, отсылке к прецедентам и выходе в творческое измерение мира. Но автору в лирике, как заметил М.М. Бахтин, для завершения героя необходимо угончаться и до чисто внутренней вневходимости ему (15, с. 230). Пастернак делает это в последней части стихотворения, реализуя принципы обратной перспективы и художественной модальности (последний, как мы помним, задан эпитафией из Верлена).

## 5

Возможно ль? Этот полдень  
Сейчас, южной губернией,  
Не сир, не бос, не голоден,  
Блаженствует, соперник?

Вот этот, душный, лишний,  
Вокзальный вор, валанда,  
Следит с соседских вишен  
За вышиваньем ангела?

Синеет морем точек,  
И, низясь, тень без косточек  
Бросает, горсть за горстью,  
Измученной сорочке?

Возможно ль? Те вот ивы —  
Их гонят с рельс шлагбаумами —  
Бегут в объятья дива,  
Обращены на взбалмошность?

Перенесутся за ночь,  
С крыльца вдохнут эссенции  
И бросятся хозяйничать  
Порывом полотенец?

Увидят тень орешника  
На каменном фундаменте?  
Узнают день, сгоревший  
С восхода на свиданьи?

Зачем тоску упрямить,  
Перебирая мелочи?



Нам изменяет память,  
И гонит с рельсов стрелочник.

Этот фрагмент возвращает нас к хронотопу дороги. Он единственный кончается не рефренной строфой, говорящей о маргинальности «я», а подхватывает мотив «тоски», с которого текст начинался. К финалу композиция стихотворения, таким образом, обнаруживает строгую симметрию, осью которой является мотив «возвращения», причем каждый следующий фрагмент организован более строго и гармонично, чем предыдущий.

Четвертая часть подтверждает эту тенденцию. Семантический ореол ее трехстопного ямба больше соответствует теме «пути», чем, например, в третьей части. Все семь строф по существу представляют собой один большой период, нагнетающий утвердительно-вопросительную интонацию, а каждая строфа (кроме последней) завершается вопросительным знаком. Ровно посередине период членится значимой (и, как мы увидим, отсылающей к эпиграфу из Верлена) анафорой («Возможно ль?»). Здесь, как и в третьей части стихотворения, строфы однотипны (четверостишия), но они, кроме того, впервые все без исключения знают только перекрестную рифмовку. Вот как выглядят их картина:

20-я:	перекр.,	жджд	неравносложн.
21-я:	перекр.	жджд	
22-я:	столбец	жджж	неравносложн.
23-я:	перекр.	жджд	неравносложн.
24-я:	перекр.	жддж	неравносложн.
25-я:	перекр.	дджж	неравносложн.
26-я:	перекр.	жджд	

Новые моменты — однотипность рифмовки и исчезновение мужских клаузул. Неравносложность окончаний (возникшая уже в третьем фрагменте) теперь основывается на чередовании более протяженных, чем прежде, женских и дактилических (даже одной гипердактилической) рифм. Такой строй клаузул для трехстопного ямба — редкая форма, не выработавшаяся, по Гаспарову, «самостоятельных окрасок» (69, с. 116). Показательно, что Пастернак завершает стихотворение ритмической вариацией, наименее употребительной — можно предположить ее связь с мотивом *внутреннего пути*, замечательное наблюдение над которым принадлежит В. Альфонсову.

Он заметил, что у Пастернака «смещенное чувством» пространство может «обгонять» время (например, в «Образце»), но может быть и «обратно» по отношению ко времени (пространство воспоминания, ревности, тоски по оставленному), как в нашем случае: «Прекрасна эта поэтическая дерзость, когда силой ревнивого чувства само пространство превращено в соперника. Но она вдвойне прекрасна, потому что этот мотив основан на реальных ощущениях езды. Герой едет от любимой. Деревья за окнами вагона “бегут назад” (к ней!), они как бы проделывают путь, обратный тому, что уже совершен героем в течение суток езды после расставания. Значит, завтра (“перенесутся за ночь”) они будут там, “южной губернией”. Их завтра — то же, что его вчера. Их ждет встреча, тогда как он тоскует по оставленному» (3, с. 76–77).

У Пастернака завершающий фрагмент еще лучше, чем удалось показать исследователю, выделившему в нем лишь один момент. Прежде всего, следует увидеть, что

последняя часть стихотворения начинается, а потом членится на две части (20–23 и 24–26 строфы) вопросами из верленовского эпиграфа, которым в «Книге степи» была задана поэтическая модальность:

*Возможно ль? Этот полдень  
Сейчас, южней губернией,  
Не сир, не бос, не голоден,  
Блаженствует, соперник?*

*Возможно ль? Те вот ивы –  
Их гонят с рельс шлагбаумами –  
Бегут в объятия дива,  
Обращены на взбалмошность?*

(курсив наш. – С.Б.). «Возможно ль?» становится анафорой, которая повторяется дважды, но подразумевается в начале любой из строф последней части стихотворения (кроме финальной). Художественная осознанность отсылки к Верлену доказывается тем, что помимо прямо повторенной первой половины его строки («Возможно ли это?»), у Пастернака есть намек и на ее вторую половину: строфы не только начинаются реальным или подразумеваемым вопросом «Возможно ли?», но каждая из них и завершается вопросительным знаком, ставящим изображенное под вопрос: «Было ли это?»

Вне этого «умысла» тотальные вопросительные знаки в конце строф были бы внешне немотивированы, но у них есть и другой, не менее важный и более скрытый смысл. Как в предшествующей части точка, так здесь вопрос – своеобразный авторский курсив, изнутри (с позиции героя и исходя из законов грамматики) – избыточный, но позволяющий проявить реакцию автора на реакцию героя.

Если бы не было завершающих вопросов, то анафора «возможно ль?» относилась бы к *действительно происходящему* (к блаженствующему полдню-сопернику, к ивам, бегущим в объятия героини и т. д.) и воспринималась бы как реалистически интонированная. Но благодаря их наличию сначала утверждается, а потом ставится под сомнение не только возможность, но и действительность событий. Реалистическая и утверждающая интонация, очевидно, принадлежит герою, а формальная, завершающая, вопрошающе модальная – автору, который таким образом утончается до чисто внутренней венаходимости лирическому «я».

В двойном – авторском и геройном – освещении получает свой действительный смысл движение пространства против времени, описанное В. Альфонсовым.

В кругозоре героя такое движение становится реализацией и воплощением *обратной перспективы, в которой страдание видит мир*. Как прежде поле зрения, смещенное чувством, набегало *с предметов*, а субъектом оказывался не «я», а «полдень», так теперь кругозор задан «оглядчивостью» самого пространства, а действие исходит от того же «полдня» и «ив». Собственно, обратная перспектива и есть точка зрения страдания (о ее софийной природе мы говорили неоднократно). Утвердившийся на ней герой перестает быть только внеположным зрителем, а становится внутринаходимым действующим лицом бытийной ситуации.

В кругозоре автора, утончившегося до внутренней венаходимости герою, подобное движение, напротив, обнаруживает *относительность* как принцип мировой жизни. Прямо это формулируется Пастернаком в «Докторе Живаго», в сцене пред-

шествующей смерти героя: «Он подумал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает. Нечто вроде принципа относительности на житейском ристалище представилось ему...» (208, с. 367). Более раннее свидетельство говорит о том, что принцип относительности был не просто предметом размышлений Пастернака, но и *порождающим началом его творчества*. В «Охранной грамоте», поставив вопрос, как из его «тогдашней действительности» рождалась поэзия, повествователь отвечает: «Она рождалась из перебоя этих рядов, из разности их хода, из отставанья более косных и их нагромождения позади, на глубоком горизонте воспоминания. Всего порывистее неслась любовь. Иногда, оказываясь в голове природы, она опережала солнце. Но так как это выдавалось очень редко, то можно сказать, что с постоянным превосходством, почти всегда соперничая с любовью, двигалось вперед то, что, вызолотив один бок дома, принималось бронзировать другой, что смывало погодой погоду и вращало тяжелый ворот четырех времен года. А в хвосте, на отступах разной дальности, плелись остальные ряды» (220, с. 46–47)<sup>3</sup>.

Таким образом, обратная перспектива, страдательная интенция, пространство, движущееся в направлении, противоположном времени, само «возвращение», оказывающееся и внешней дорогой в город, и внутренним путем обретения утраченного времени — все это у Пастернака «действительность» героя. Но это еще и момент, когда герой и мы вместе с ним «перестаем узнавать действительность (см.: *«Возможно ль? — С.Б.»*). Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием (*«этот полдень»*, *«те вот ивы»*. — С.Б.). Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» (220, с. 71).

Иначе говоря, в нашем стихотворении Пастернак воспроизводит «самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве» — «его возникновение» (220, с. 71). Перед нами и стихи, и — «про эти стихи», с тем лишь отличием от одноименного стихотворения, что теперь о стихах не говорится как о чем-то определенном и ставшем — они схвачены в момент своего рождения в качестве творческой интенции.

Последний штрих, дорисовывающий внутреннюю вневнеходимость герою, — завершающая строфа:

Зачем тоску упрямить,  
Перебирая мелочи?  
Нам изменяет память,  
И гонит с рельсов стрелочник

Она занимает в финале то место, которое во всех предшествующих частях стихотворения занимал рефрен —

Я с ними не знаком.  
Я послан Богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех —

а потому и должна прочитываться на его фоне.

В потоке сознания, каким является «Как усыпительно жить!», рефрен был повторяющимся автоироническим и авторефлексивным жестом отстранения субъекта речи от самого себя. Такова же (в еще большей мере) и завершающая строфа (перекликающаяся, как мы отмечали, с первой). В ней субъект речи резко изменяет точку зрения (с внутренней на внешнюю), соответственно обратная перспектива уступает место прямой. Внешне финальная строфа (в 1–2 строках) длит вопросительную интонацию, тотальную в этой части стихотворения, но в первый раз прерывает ее, заканчиваясь не вопросом, а констатацией. Да и «вопросительность» ее принципиально другая, чем во всех предшествующих случаях. Прежде интонация ставила под сомнение не только возможность, но и действительность событий, возводя их в ранг особой, сверхреальной реальности, теперь же вопрос утверждает бесцельность рефлексии.

Смена интонации сопровождается изменением не только точки зрения и перспективы, но и субъектной организации высказывания. В завершающей строфе – в отличие от рефрена – говорящий из «я» становится сначала неопределенным лицом, выраженным инфинитивом («Зачем тоску *упрямить*»), а потом оказывается собирательным – «мы» («*Нам* изменяет память»). Достижимое дистанцирование от «я» – еще одно (последнее) проявление внутренней границы между автором и героем. Но это, конечно, не «смерть героя», а его укоренение *внутри события бытия* и в *страдающей позиции*, чреватой творческой интенцией, которая одна способна сделать его *автором* собственной жизни. Предельное обнажение исчерпанности рефлексии (в плане героя) и ведет в авторском плане к необходимости творческого поступка, в том числе создания этого стихотворения. Мерцающий здесь выход в метаплан поддержан «прустовской» темой «памяти», свидетельствующей о том, что в «Как усыпительно жизнь!» действительно производилась работа обретения времени и совершалось некое внутреннее «усилье воспоминанья», родственное будущему живаговскому «усилью воскресенья»<sup>4</sup>.

---

1. См. наблюдение К. О'Коннор: «Хотя описанная сцена и банальна в своей повседневности, она окрашена в апокалиптические тона предыдущей строфы» (*О'Коннор К.* Указ. соч. С. 130).

2. По наблюдению К. О'Коннор, «поэт осознает ту боль, которую он сам причинил в только что завершеном романе» (Указ. соч. С. 131).

3. См. интерпретацию этого феномена на материале романа Б. Пастернака: *Гаспаров Б.М.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Б. Пастернака «Доктор Живаго // Дружба народов. 1990. № 3.

4. См. перекличку с этим местом у Пастернака в стихотворении Б. Лившица «Насушный хлеб и сух и горек» (1920) из книги «Патмос»: «Как редко торжествует память / За кругозором наших дней! / Как трудно нам переупрямить / Упорствующий быт камней» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 94).

#### 40. У СЕБЯ ДОМА

Жар на семи холмах,  
Голуби в тлелом сенце.  
С солнца спадает чалма:  
Время менять полотенце  
(Мокнет на днище ведра)  
И намотать на купол.

В городе — говор мембран,  
Шарканье клумб и кукол.

Надо гардину зашить:  
Ходит, шагает масоном.  
Как усыпительно — жить!  
Как целоваться — бессонно!

Грязный, гремучий, в постель  
Падает город с дороги.  
Нынче за долгую степь  
Веет впервые здоровьем.  
Черных имен духоты  
Не исчерпать.  
Звезды, плацкарты, мосты,  
Спать!

#### 1

«У себя дома» завершает не только малый цикл «Возвращение», но и всю ту часть «Сестры моей — жизни», которая начиналась «Книгой степи» и которой предшествовало «райское» время первого цикла — «Не время ль птицам петь». Все смысловое пространство между «Книгой степи» и «Возвращением» предстает в нашем стихотворении как «долгая степь» — некая лиминальная фаза «болезни» («тоски», «жара» и «духоты»), еще не преодоленной, хотя уже

Веет впервые здоровьем.

В пределах самого «Возвращения» «У себя дома» — тоже перелом. Первое стихотворение цикла, как мы видели, начиналось с неустойчивого рядоположения жизненного «озарения» и смертельной «тоски», а заканчивалось мотивом тоски и потери памяти:

Как усыпительна жизнь!  
Как откровенья бессонны!  
Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны?  
.....  
Зачем тоску упрямить,  
Перебирая мелочи?

Нам изменяет память,  
И гонит с рельсов стрелочник.

Отталкиваясь от этого финала, «У себя дома» возвращается к модальности начальных строк предыдущего стихотворения и мотиву исцеляющего «сна»:

Как усыпительно — жить!  
Как целоваться — бессонно!  
.....  
Веет впервые здоровьем.  
Спать!

Отмеченные переключки особенно значимы потому, что первоначально «У себя дома» составляло одно целое с «Как усыпительна жизнь!» и сохранило некоторые свойства исходного текста: «импрессионистическую» интонацию, разную величину строк (6, 2, 4, 8-й строк) и полиметрию (трехиктный дольник — 1–2, 8-я строки; трехстопный дактиль — 3–5, 7, 9–17, 19-я строки; трехстопный ямб — 6-я строка; двухстопный ямб — 18-я строка, наконец — 20-й стих, состоящий из одного ударе-ния). На таком фоне тем более важно своеобразие стихотворения.

## 2

«У себя дома» — у Пастернака значит: и «в городе» (в отличие от «степи»), и «в комнате». Подобно тому, как в «Попытке душу разлучить» героиня отождествлялась со своим «степным» окружением —

Я их, как будто это ты,  
Как будто это ты сама,  
Люблю всей силою тщеты,  
До помрачения ума, —

так здесь с «городским» окружением отождествляется «я». Присмотримся к тому, как это происходит.

Стихотворение состоит из трех симметричных частей: 8 строк (1–2 строфы, рифмующиеся между собой) — 4 строки (третья строфа) — 8 строк (четвертая строфа). Хронотоп первой части — одновременно город и комната, второй части — комната, третьей — откровенно гротескное смешение города и человека. Притом с самого начала не расчленены субъекты — «солнце», «город» и подразумеваемый «я».

Жар на семи холмах,  
Голуби в тлелом сенце.  
С солнца спадает чалма:  
Время менять полотенце  
(Мокнет на днище ведра)  
И намотать на купол.

В городе — говор мембран,  
Шарканье клумб и кукол.

«**Жар** на семи холмах» говорит о состоянии города (жара) и человека (жар, повышенная температура). Отношениями символического «соответствия» связаны метафорическая «чалма солнца» и вполне реальное «полотенце» для компресса, которое к тому же должно быть намотано (так поступают с чалмой) «на купол». Поскольку не указано, о каком куполе идет речь, у нас есть одинаковое основание считать, что имеется в виду солнце, верхняя часть дома (купол в собственном смысле), голова человека, у которого жар (см. просторечное «купол», про голову). Эта художественно осознанная «неопределенность» воплощена и в звуковом «теле» стихотворения.

Уже первое его слово задает образно-звуковую парадигму, которая свяжет очень разные смысловые гнезда: **жар, в городе говор, шарканье**, надо **гардину** зашить, **грязный, гремучий** в постель падает **город** с **дороги**, веет впервые **здоровьем**, **черных** имен духоты не исчерпать (**жар-в город-говор-шар-гард-гр-гр-горд-дорог-дор-чер-чер**) (эти паронимы-анаграммы поддержаны и словами: **время, ведра, мембран**, впервые, **здоровьем — вр-вдра-бра-рв-рв**). Благодаря сплошной звуковой вязи, **жар** и **город** (они начинают первую и вторую строфы) обмениваются смыслами, а в «**городе**» оживает корень «жар/гор». Но «город» и «жар» ведут за собой и новые паронимы (**говор, шарканье**), при этом «шарканье» также соединяет на звуковом уровне урбанистический локус (**клубы**) и иронически поданных людей (**куклы**) (ср. «Звезды летом»: «Газовые, жаркие, / Осыпают в гравий / Все, что им нашаркали, / Все, что наиграли»).

С середины стихотворения синкретизм города и героя начинает проступать не только на образном и звуковом, но и на субъектном уровне. Прямое слово субъекта речи —

Надо гардину зашить:

переходит в высказывание, в котором он оказывается третьим лицом:

Ходит, шагает масоном.

Первая строка — взгляд изнутри, с позиции самого героя, вторая — взгляд извне, с точки зрения повествователя. Усложняет ситуацию авторский знак между стихами — двоеточие, благодаря которому вторая строка становится якобы разъяснением смысла первой. На самом же деле она есть знак несобственной прямой речи, свидетельство принадлежности высказывания одновременно повествователю и герою, «я» и «другому»

Строфа, о которой идет речь, — абсолютная середина стихотворения и состояние неустойчивого равновесия как внутри текста, так и между ним и предыдущим — отсюда автоцитата, «домашняя» деталь (гардина) и мотив движения (напоминающий о пути), сочетание взгляда на героя изнутри и со стороны.

Об автоцитате необходимо сказать отдельно:

Как усыпительно — жить!  
Как целоваться — бессонно!

В начале цикла эти строки звучали несколько иначе:

Как усыпительна жизнь!  
Как откровенья бессонны!

Достаточно очевидно, что в финальном варианте акценты смещены с «жизни» на «жить» (с «откровений» на «целоваться»), т. е. с существительных на глаголы, с субстанций на действия-поступки. Поэтому завершающие строки более личностны, но субъект речи в них выражен инфинитивом, ставящим говорящего в один ряд с неопределенным множеством «других». Таким образом, срединная строфа дает нам последовательную смену форм высказывания: прямая речь — несобственная прямая речь — взгляд говорящего на себя как на неопределенного субъекта, соединяющего в себе интенции «я» и любого «другого».

В завершающей строфе подхватываются высказывание от третьего лица и неопределенная форма глагола как способ выражения субъекта речи. Но в качестве третьего лица выступает уже город, откровенно неотличаемый от героя (в том числе и на уровне созданной в стихотворении звуковой символики):

Грязный, гремучий в постель  
Падает **город** с **дороги**.

И далее:

Нынче за долгую степь  
*Веет впервые **здоровьем**.*

Если «город» здесь — «человек», то «долгая степь» — «долгая болезнь» (это место можно понять как высказывание в «городском» кругозоре героя, уже вне находимого «книге степи», но еще одержимого ею)<sup>1</sup>. Так же двухакцентно выражение «веет здоровьем». В нем ощутимы «природная» («степная» — «веет») и человеческая («городская» — «здоровье») интенции. Тут не просто *возвращение* из степи, но и смена статуса героя, его превращение из человека «степи» («пути») в человека «города» («дома»), у Пастернака — в *человека-город*, чем и объясняется отмеченная нами синкретичность героя.

Столь отчетливый и на разных уровнях создаваемый синкретизм не только героини и «жизни», но и героя и внешнего мира (города и природы) не является для книги беспрецедентным. Мы помним его в «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», где проводником нерасчлененности также становилось местоимение «он»:

Год сторел на керосине...  
Он глядит в окно, как в дужку,  
Старый, страшный состраданьем.  
*От него* мокра подушка,  
*Он* зарыл в нее рыданья...  
Лес навис в свинцовых пасмах,  
Сед и пасмурен репейник,  
*Он* — в слезах, а ты — прекрасна... (курсив наш. — С.Б.)

Отличие нашего стихотворения в том, что в нем герой синкретичен именно с городом — этот образ воскреснет позже в «Любить, — идти, — не смолкнул гром»:

И, раз сваясь, запеть: «Седой  
Я шел и пал без сил. Когда-то



Давился *город* лебедой,  
Купавшейся в слезах солдаток.

В тени безлунных длинных риг,  
В огнях баклаг и бакалеен,  
Наверное, и *он* – старик  
И тоже следом околет» (курсив наш. – С.Б.).

Финал нашего стихотворения несет в себе еще одно отличие от приведенных параллельных мест. Синкретизм третьего лица (я-города) венчается здесь переходом к высказыванию, в котором субъект речи представлен неопределенной формой и повелительным наклоном глагола («не исчерпать», «спать!»). Это требует понять глубокую личностность и интериоризованность интенции говорящего, но и невозможность ее отделения от интенции любого «другого», оказавшегося в данной ситуации. Повелительное же наклонение рождает интонацию обращения к себе как «другому» и находит звуко-смысловое выражение в завершающих четырех строках стихотворения.

В них совершается переход от трехстопного дактиля («Черных имен духоты») сначала к двухстопному ямбу («Не исчерпать»), который, однако, может быть интерпретирован и как двухстопный дактиль с пропуском первого схемного ударения. Вторично движение идет от того же трехстопного дактиля («Звезды, плацкарты, мосты») к венчающему одноударному стиху с мужской клаузулой («Спать!»), который является ни чем иным как ударным слогом того же дактиля при усеченных безударных. Этот финальный стих оказывается концентрированным выражением смысла и звучания последних четырех строк, в которых регулярное до того чередование мужских и женских клаузул сменилось сплошными мужскими. Но редуцированный дактиль «Спать!» кажется ритмическим и интенсиональным инвариантом не только финала, а и всего стихотворения, даже больше – «Возвращения».

Мотив «сна» входит в автоцитату-рефрен, соединяющую «Как усыпительна жизнь» и «У себя дома». Через всю «долгую степь» он создает переключку «Возвращения» с «предисловием» к «Сестре моей – жизни» – «Памяти Демона» («Спи, подруга, – лавиной вернуся») и оказывается средостением между ним и двумя последними циклами книги – «Елене» («Спи, царица Спарты») и концом «Послесловия» («Наяву ли все? Время ли разгуливать? / Лучше вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов»).

---

1. См. замечание комментатора: «Это может быть частично и конкретным намеком на неизбежное увядание лета, а с ним и болезненной жары и засухи, так сильно ощущаемых в предыдущих стихотворениях. Но здесь и образное предположение, что отъезд из степи и от всего, связанного с ней, решительно способствует его здоровью. Тот факт, что степь, которая теперь пространственно дистанцирована от поэта, описывается как “долгая” (в значении времени), предполагает, что влияние его пребывания там будет ощутимым длительное время» (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's My Sister – Life. The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 136*).

Мы подошли к предпоследней части «Сестры моей – жизни». После максимально приближенных к моменту речи событий «Попытки душу разлучить» и «Возвращения», цикл «Елене» – явное возвращение к постперцепции.

В его заглавии впервые появляется имя героини книги. Оно присутствовало в эпиграфе из Э. По, впоследствии снятом как бы для того, чтобы сильнее прозвучать теперь, после «возвращения» – в момент дистанцированного во времени осмысления завершившегося романа. Имя, ставшее заглавием цикла (а не просто отдельного стихотворения) и одновременно обращением и посвящением, вводит героиню и адресата (Елену Виноград) в сферу предания, лежащего в основании большой традиции. Благодаря этому софийные мотивы, неявно звучащие в предыдущих циклах, здесь ошутимее.

Это не осталось незамеченным в научной литературе. Е. Фарино связывает Елену у Пастернака с «сестрой-жизнью», и, исходя из этимологической связи ее имени со «светом», прочитывает странствия лирического «я» как «поиск» прекрасного или приближение к прекрасному (Елене, свету) (300, с. 232). Для интерпретации этого мотива ученый прибегает к параллели из «Охранной грамоты»: «Этот “свет” открывается “я” в финале венецианских главок в виде мистической “черной иллюминации” как излучения незримого света мировым Центром. При этом мена “светлого света” <...> на “черный” явственно говорит о приближении “я” к Божественному сиянию. Это значит, что в данном случае “поэтическое” и “божественное” (в христианском смысле) соприкасаются друг с другом в системе Пастернака: искусство ведет к Богу, который и есть искусство и его инвариантное содержание» (300, с. 232).

Проведенная параллель представляется очень важной, хотя в самой «Елене» связь с божественным началом прямо не выражена. Более определенно выход любви и искусства к Богу проговорен в следующем цикле – «Послесловье». Но в нашем он подготовлен. По наблюдению того же исследователя, внутри цикла последовательно развиваются мотивы: *поиска-иска* («я и непечатным»), *«лица небес»* («лицо лазури» – «Как у них»), *памяти и забвения*, т. е. внутренней перестройки «я» («Лето»), а в заключительном стихотворении раздела («Гроза моментальная навек») – *мотив мирового отпечатка*, «являющийся пока еще предварительным вариантом “лица черного венецианского платка”» (300, с. 235).

Последний мотив на языке самого Пастернака должен быть назван парадоксальным *озарением-ослеплением*, источником которого в религиозно-философской традиции принято считать Бога<sup>1</sup>. Такого рода «апофатическое озарение» было обещано героине (которая именовалась *«мглой»*) уже в «Книге степи»:

И мгла моя, мой друг, божусь,  
Он (белый свет. – С.Б.) станет как-нибудь  
Белей, чем бред, чем абажур,  
Чем белый бинт на лбу!  
(Не трогать)

Сбываться оно начинается в кульминационном цикле.

Как в неге прояснилась мысль!  
Безукоризненно. Как стон.

Как пеной, в полночь, с трех сторон  
Внезапно озаренный мыс.  
(Попытка душу разлучить)

Но наивысшую напряженность обретает в завершающих книгу «Возвращении», «Елене» и «Послесловьи»:

Как усыпительна жизнь!  
Как откровенья бессонны!  
(Возвращение)

Сто слепящих фотографий  
Ночью снял на память гром.

Стал мигать обвал сознания:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем!  
(Гроза моментальная навек)<sup>2</sup>

Остановившись на этом тексте, Е. Фарино выделил мотив «мирового авто-снимка», «авто-отпечатка» и «мотив второго света-озарения» (300, с. 235). Как мы увидим, эти два «озарения» в стихотворении Пастернака связаны отношениями параллелизма, что существенно для понимания их смысла. Вторым («человеческим») членом параллелизма является и последнее в книге описание этого состояния:

Имелась ночь. Имелось губ  
Дрожание. На веках висли  
Брильянты, хмурясь. Дождь в мозгу  
Шумел, не отдавая мыслью.

Казалось, не люблю, — молюсь  
И не целую, — мимо  
Не век, не час плывет моллюск,  
Свеченьем счастья тмимый.  
(Имелось)

Это позволяет увидеть, что парадоксальное озарение-ослепление софийным божественным светом и в «Елене», и в завершающем «Послесловьи» у Пастернака заново освещает границу между субъектами (лирическим «я» и героиней), но и между человеком и природой, а также между прошлым и настоящим. Особые состояния сознания пережиты в прошлом, но именно сейчас, в акте постперцепции они вспоминаются-сотворяются и получают смысл, недоступный «я» в утраченном тогда и лишь теперь обретенном времени.

Место же самого цикла «Елене» в составе целого (помимо того, что он подготавливает «Послесловье») определяется и тем, что он идет, по наблюдению И.В. Фоменко, после сюжетной развязки («Возвращение») и начинает третью «сонатную» часть книги, в которой повторяются основные темы ее первой части («Не время ль птицам

петь»). Но теперь эти темы, пройдя через вторую часть (от «Книги степи» до «Попытки душу разлучить»), «усложнились и утяжелились. Уже нет в них наивной веры и открытости, звучавших вначале. Вместо этого появляется тема «утверждения» как отстаивания своего видения. Мир предстает уже не радостным единством, но сложным соотношением светлых и мрачных тем. Это ощущение закрепляется и темой любви, перешедшей из второй части. Наступление осени замыкает неповторимость «того лета», замыкает книгу» (312, с. 87).

---

1. «Свет Его по [превосходству природы] называют мраком, так как он никакой тварью, чем или какой бы она ни была, не объемлется» (*Иоанн Скотт Эриугена*. Гомилия на пролог Евангелия от Иоанна. М., 1995. С. 199. Пер. В.В. Петрова). Само это представление восходит, как известно, к Псевдо-Дионисию Ареопагиту.

2. Ср. в «Темах и вариациях»:

Светло, как днем. Их озаряет пена.  
От этой точки глаз нельзя отвлечь  
Прибой на сфинкса не жалеет свеч  
И заменяет свежими мгновенно.

#### 41. ЕЛЕНЕ

Я и непечатным  
Словом не побрезговал бы,  
Да на ком искать нам?  
Не на ком и не с кого нам.

Разве просит арум  
У болота милостыни?  
Ночи дышат даром  
Тропиками гнилостными.

Будешь — думал, чайл —  
Ты с того утра виднеться,  
Век в душе качаясь  
Лилиею, праведница!

Луг дружил с замашкой  
Фауста, что ли, Гамлета ли,  
Обегал ромашкой,  
Стебли по ногам летали.

Или еле-еле,  
Как сквозь сон овеивая  
Жемчуг ожерелья  
На лице Офелиином.

Ночью бредил хутор:  
Спать мешали перистые  
Тучи. Дождик кутал  
Ниву тихой переступью

Осторожных капель.  
Юность в счастье плавала, как  
В тихом детском храпе  
Наспанная наволока.

Думал, — Трои б век ей,  
Горьких губ изгиб целуя:  
Были дивны веки  
Царственные, гипсовые.

Милый, мертвый фартук  
И висок пульсирующий.  
Спи, царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще.

Горе не на шутку  
Разыгралось, навеселе.  
Одному с ним жутко.  
Сбесится, — управиться ли?

Плачь, шепнуло. Гложет?  
Жжет? Такую ж на щеку ей!  
Пусть судьба положит —  
Матерью ли, мачехой ли.

В стихотворении «я» говорит из глубины воспоминаемого прошлого о *возможно-*  
*ном*, но не осуществившемся для него будущем:

Будешь — думал, чаял —  
Ты с того утра виднеться,  
Век в душе качаясь  
Лилию, праведница!  
.....  
Думал, — Трои б век ей  
.....  
Спи, царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще.

Но он говорит и о свершившемся настоящем, несоответствие которого с тем, что  
было и что ожидалось, заставляет нас вспомнить «модальный» эпиграф из Верлена  
(«Возможно ли это, было ли это?»):

Горе не на шутку  
Разыгралось, навеселе.  
Одному с ним жутко.  
Сбесится, — управиться ли?

Такая временная точка зрения — основа композиции стихотворения: повтор («Будешь — думал, чайл — / Думал...») делит текст на две части (3–7 и 8–9 строфы), за пределами которых остается начало (1–2 строфы) и финал (10–11 строфы). Становится ясно: все, что говорится в средней части стихотворения (в 3–9 строфах), — взгляд в кругозоре прошлого (до «попытки душу разлучить» и «возвращения»); с позиции же настоящего высказывание ведется только в обрамляющих 1–2 и 10–11 строфах. Это, однако, слишком грубая дефиниция. Когда мы увидели соположение двух временных точек зрения, открывается уже индивидуальная особенность стихотворения — то, что оно держится на осторожном переходе временных (и, как мы увидим, субъектных и иных) границ, на ощутимой «переступи» стиха, рождающей особую, трудно определяемую интонацию и ритм — первое, что эстетически переживается в «Елене».

## 1

Прежде чем говорить об этой интонации и эмоционально волевом тоне стихотворения, обратимся к его интерпретации, принадлежащей К. О’Коннор. Исследовательница видит в «Елене» «поток воспоминаний, печальных и нежных, об их романе»; «страсть поэта еще ощущается, но теперь она приобретает легкий оттенок иронии и сожаления. Но, несмотря на это, он отказывается оставаться в прошлом и понимает тщетность простого взывания к нему». После этой пронизательной характеристики тона О’Коннор начинает акцентировать одну из его составляющих — иронию. Так, цитируя строки «Ночи дышат даром / Тропиками гнилостными», она находит их «“жалостно ироничными” <...>. Эта ирония переходит в третью строфу, описывающую образ Елены, о котором поэт когда-то думал, что он останется с ним навсегда <...>. Восклицательный знак в конце строфы наряду с контекстом всего стихотворения также выражает иронию <...>. Она чувствуется и в следующих (четвертой и пятой) строфах, хотя они уклончивы и иносказательны» (385, с. 149). Тем не менее ироничным, по О’Коннор, являются «упоминание отношения Фауста и Гамлета к своим возлюбленным — отношения, которое, как чувствует поэт, может несправедливо сравниваться (особенно ею самой) с его отношением к Елене» (385, с. 144). Наконец, как ироническое трактует исследовательница сравнение героини с Еленой Троянской в 8–9 строфах (385, с. 144–145).

Иронический тон, обращенный на героиню, исследовательница считает следствием того, что лирическое «я» учитывает «ее» интенцию, ее склонность отождествлять себя с Гретхен и Офелией и на этом основании отводить себе в любовных отношениях с героем («Фаустом» и «Гамлетом») роль жертвы (385, с. 144). Отдавая должное тонкости такого предположения, мы должны отметить его недоказуемость. И вообще роль иронии в стихотворении К. О’Коннор сильно преувеличила. Более права она, когда говорит вначале о «легком оттенке иронии», возникающем именно потому, что герой, как мы уже заметили, занимает сложную позицию по отношению к прошлому, находясь одновременно в двух временных точках и постоянно переступая из одной в другую. И, конечно же, точнее говорить не об одноподнаправленной иронии, ориентированной на «другого», но *одновременно о самоиронии*. Именно она в со-

четании с элегическим и даже идиллическим началами создает неповторимость эмоционально-волевого тона стихотворения.

## 2

Удивительный ритмико-интонационный строй обращения к героине создается несколькими факторами художественного впечатления. Прежде всего, скажем о трехстопном хорее с уникальным для русской поэзии чередованием женских и гипердактилических рифм.

Эта вариация хорей в русской поэзии до Пастернака не разрабатывалась. Поэтому точкой отсчета для поэта мог быть достаточно популярный в то время трехстопный хорей с чередованием женских и мужских окончаний — у его истоков в отечественной традиции стоит, по М.Л. Гаспарову, лермонтовский перевод из Гёте (69, с. 73):

Горные вершины  
Спят во тьме ночной;  
Тихие долины  
Полны свежей мглой;  
Не пылит дорога,  
Не дрожат листы  
Подожди немного,  
Отдохнешь и ты (курсив наш. — С.Б.).

Он задал размеру семантический ореол: «путь, смерть, сон»<sup>1</sup>. Мы знаем о месте Лермонтова в «Сестре моей — жизни» и без труда опознаем в «Елене» мотивы, выделенные нами в переводе курсивом. Ясно, однако, что ритмико-интонационный абрис стихотворения Пастернака учитывает эту основу, но только из нее выведен быть не может.

В нашем анализе стихотворения «Звезды летом» (ритмически близкого к «Елене» — написанного трехстопным хореем с чередованием *дактилических* и *женских* окончаний) отмечалось, что в начале XX века у этого размера начал складываться свой семантический ореол, связанный с темами: «песня» и «тишина», «любовь» и «звезды» («вселенная»), «детское» и «Божье». У Пастернака на становление такого ореола непосредственное воздействие оказала, очевидно, блоковская «Незнакомка», эпиграф из которой предполагался к названному стихотворению. В «Звездах летом», как представляется, поэт скрестил *трехстопный хорей с дактилическими окончаниями* четырехстопного ямба «Незнакомки». В «Елене» он делает следующий шаг: вводит окончания гипердактилические.

Гипердактилическая клаузула создает предельную для русского стиха протяженность звучания, увеличивая каждый четный стих на два слога по сравнению с нечетным. При этом заударная часть строки количественно (хотя и не качественно) равная стопе, как бы «западает» за границу стиха, переступает ее. Такое впечатление усиливается благодаря внутренней структуре гипердактилической клаузулы и ее воздействию на предшествующую часть стиха.

По своей форме данная клаузула у Пастернака в подавляющем большинстве (16 из 22) случаев является частью *составной* рифмы. Вот как она выглядит: *непечальным — искать нам; не побрезговал бы — не с кого нам; просит арум — дышат даром; у болота милостыни — тропиками гнилотными; думал, чайл — в душе качаясь; утра виднеться — праведница; дружил с замашкой — обегал ромашкой; Гамлета ли — по ногам*

летали; еле-еле — ожерелья; сон овеивая — *Офелиином*; плавала как — *наволока*; век ей — *веки*; изгиб целуя — *гипсовые*; пульсирующий — *сыро еще*; навеселе — *управиться ли*; на щеку ей — *мачехой* (черным шрифтом мы выделили ударные гласные и опорные согласные там, где они перекликаются; курсивом отмечены другие созвучия).

В XIX веке, как известно, составная рифма относилась к области комического (каламбурного и даже бурлескного). Следы этого — при полном, однако, снятии оппозиции «низкого» и «высокого» — ощущаются и у Пастернака в целом ряде мест («Я и непечатным / Словом не побрезговал бы, / Да на ком искать нам? / Не на ком и не с кого нам»; «Гамлета ли — по ногам летали»; «Юность в счастье плавала, как / В тихом детском храпе / Наспанная наволока»; «Горе не на шутку / Разыгралось навеселе. / Одному с ним жутко. / Сбесится, — управиться ли?»). Но сохранившая память о своем прошлом, такая рифма в «Елене» становится едва ли не первым явленным выражением красоты и изысканности (см. особенно: изгиб целуя — *гипсовые*; пульсирующий — *сыро еще*), соответствующих предмету.

Ее уместность и даже необходимость — в уже отмеченном переступании границ: она стягивает все, входящее в ее силовое поле, к ударному и смысловому центру, уменьшая расстояние между вовлеченными в нее словами, но не сливает их, а только делает единокорневыми. Так, «с утра виднеться», зарифмованное с «праведница», почти становится одним новым словом со своей «световой» семантикой, однако дополнительное ударение, перемещаясь на вторую часть сочетания (на звук «е»), создает интонационное и смысловое ощущение того, что сам поэт назвал «переступью». Эффект усиливается благодаря новому типу рифмы (Пастернак — один из ее создателей), в которой обязательные в классической лирике XIX века созвучия в правой (послеударной) части стиха дополнились (либо вытеснились) созвучиями, переместившимися в левую, доударную его часть (В. Брюсов называл подобный феномен «левизной» в рифмах) (54а).

Но и этим эстетическая роль составной гипердактилической рифмы не исчерпывается. Нетрудно заметить, что ударные звуки почти всех приведенных выше рифм (кроме трех), — «а» и «е». Они же — *звуки имени героини* — преобладают среди ударных гласных в клаузулах всего стихотворения: «а» — 22 (50 %) и «е» — 10 (22,7 %)². См. как они распределяются и соотносятся между собой и с другими ударными звуками в рифмах:

1-я строфа		<b>аеае</b>
2-я		<b>а(и)а(и)</b>
3–4-я	сплошное	<b>аааа</b>
5-я		сплошное <b>ееее</b>
6-я		<b>е(и)е(и)</b>
7-я	сплошное	<b>аааа</b>
8-я		<b>е(и)е(и)</b>
9-я		<b>а(и)а(и)</b>
10-я		<b>а(у)а(у)</b>
11-я		<b>а(о)а(о)</b>

В 1-й строфе **ае** идут вместе, потом они расходятся: во 2–4 строфах идет **а**, в 5–6-й — **е**, в 7-й — опять **а**, в 8-й вновь **е**, в 9–11-й (как во 2–4-й) — **а**.

В иных местах эта тайное звучание выходит наружу, став почти откровенной анаграммой заглавного имени — «Елене»:



Век в душе качаясь  
Лилиею, праведница.

.....  
Или еле-еле  
Как сквозь сон овеивая  
Жемчуг ожерелья  
На плече Офелиином

В таких случаях рифмический звукосмысловой сгусток совершает экспансию вовне, к началу звукоряда, стремясь превратить стих в сплошную, музыкально осмысленную и обращенную к героине звуковую вязь.

Это подводит нас к вопросу о воздействии так звучащей гипердактилической рифмы на предшествующую часть строки. «Западающие» за край стиха дополнительные безударные слоги – трансформируют размер, придавая последней стопе вид пеона. Поскольку же по закону альтернирующего ритма вторая стопа трехстопного хоря часто бывает безударна, то в стихотворении 10 строк (из 22-х гипердактилических) оказываются чистым пеоном первым (т. е. уже не трехстопным, а, по существу, четырехстопным хореем):

- 2. Словом не по // брезговал бы...
- 4. Не на ком и // не с кого нам...
- 8. Тропиками // гнилостными...
- 12. Лилиею // праведница!
- 16. Стебли по но // гам летали...
- 28. Наспанная // наволока...
- 32. Царственные, // гипсовые...
- 36. Рано еще, // сыро еще...
- 40. Сбесится, // управиться ли?
- 44. Матерью ли, // мачехой ли?

Нетрудно заметить, что все строки этого типа (кроме второй) стоят в конце строф, которые в девяти (из одиннадцати) случаях завершаются пеонами. Из этой закономерности выпадают лишь средние пятая и шестая строфы, имеющие, как мы увидим, и другие отклонения от «нормы».

«Западающий» за границу стиха и одновременно убаюкивающий ритм клаузул и пеонов осложнен частыми анжамбеманами, действующими в противоположном направлении. Гипердактилическая составная рифма ослабляла границы *внутри стиха*, несовпадение же ритмического и синтаксического рядов способствует постоянному преодолению *межстиховых границ* и перетеканию из строки в строку (как бы продолжающему «переступь» рифм):

Ночью бредил хутор;  
Спать мешали *перистые*  
Тучи. Дождик *кутал*  
Ниву тихой *переступью*

Осторожных *капель* (курсив наш. – С.Б.).

На 44 стиха приходится как минимум 16 анжамбеманов — они есть во всех строфах, кроме девятой, что и понятно: здесь они помешали бы сну героини:

Милый, мертвый фартук  
И висок пульсирующий.  
Спи, царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще.

О том, что анжамбеманы семантизируются в стихотворении как нечто, связанное с нарушением границ, с рефлексией и беспокойством, мешающим «сну», свидетельствует и абсолютный центр стихотворения, приведенная выше шестая строфа, переходящая в седьмую благодаря тому же анжамбеману:

*переступью*

*Осторожных капель.*

Приведенные строки дают «определение» самого ритмического принципа «переступи» и демонстрируют единственный в стихотворении (именно в середине его) случай межстрофического переноса. Все остальные строфы (в отличие от перетекающих внутри них строк) замкнуты в себе и заканчиваются либо точкой, либо восклицательными и вопросительными знаками, хотя не все они на самом деле завершены интонационно и по смыслу. Особенно заметно это в пятой строфе:

Или еле-еле,  
Как сквозь сон овеивая  
Жемчуг ожерелья  
На лице Офелиином.

Заканчивающая ее точка — чисто авторская, она противоречит интонации и синтаксису аграмматичной внутренней речи. В такой словесной конструкции есть неполнотное («овеивая»), но нет главного действия и выражающего его сказуемого. Нет и подлежащего — им мог бы быть либо «луг-Гамлет» предшествующей строфы, либо «хутор» последующей. Но тогда точка в конце четвертой и пятой строф должна быть снята, а поскольку в финале шестой строфы ее и так нет, то весь большой период с четвертой по восьмую строфу выступает по существу как одна фраза (что подчеркнута ее локализацией между двумя границами-повторами («Будешь — думал, чаял — / Думал, — Трои б век ей») и перекличкой «век в душе качаясь» — «Трои б век ей»).

Очевидно, что воспроизведенный тут *нерасчлененный поток сознания* — выражение интенции героя и его жизненной интонации, тогда как твердые точки в конце строф — проявление интенции и формальной (завершающей) интонации автора. Таким образом, ритмико-интонационное своеобразие стихотворения порождено не только обращением «я» к «ты» (героине), но и внутренней вневходимостью автора — герою.

Обращенность к «ты» в «Елене» выражена прямо: высказывание всем своим ритмико-звуковым (в том числе анаграмматическим) и интонационным строем, как дождь в стихотворении, «кутает» ниву-Елену «тихой переступью осторожных капель», убаюкивая и успокаивая ее:

*Спи, царица Спарты...*

В том же направлении действует семантический ореол размера, как бы изнутри сна, смутно воскрешающий и всю предысторию мотивов, связанных с ним, начиная с гётеанско-лермонтовских «*спят во тьме ночной*»; «полны *свежей мглой*» (ср.: «Рано еще, сыро еще»); «*отдохнешь и ты*».

Обращенность к герою гораздо менее очевидна и может быть прояснена специальным анализом субъектного строя стихотворения. Намеком на существование проблемы является переключка поэтической формулы «спи» и слова другого героя (Демона), завершающего первое стихотворение книги:

Спи, подруга, — лавиной вернуса.

Будем помнить и императивное обращение героя к самому себе из предшествующего «Возвращения»:

Спать!

Чтобы понять все эти связи, перейдем от ритмико-интонационного и звукового к другим уровням целого.

### 3

Стихотворение «Елене» начинается с выбора тона, слова и речевого жанра:

Я и непечатным  
Словом не побрезговал бы,  
Да на ком искать нам?  
Не на ком и не с кого нам.

Разве просит арум  
У болота милостыни?  
Ночи дышат даром  
Тропиками гнилостными.

Как видно, лирическое «я» перебирает интонации хулы-проклятия («непечатное» слово) или оплакивания-умиловления («просит <...> милостыни») — и дистанцируется от обеих. Речь идет об оценке «судьбы» (ср. финальное «пусть судьба положит...») и того, что произошло с героями, а названы два эмоциональных тона, которые «составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов (серьезных и смеховых мифов), интонационного и жестикоуляционного фонда» (20а, с. 84). Они глубоко укоренены в «Сестре моей — жизни», с целым рядом мест которой наше стихотворение соотносится.

Метатекстуальное начало, эмоциональный тон и ряд предметных деталей заставляют вспомнить третье стихотворение книги — «Тоска»:

Для этой книги на эпитаф... — Я и непечатным словом...;  
джунгли — тропики;  
теперь, качаться продолжая — век в душе качаясь;  
рассвет и сырость — рано еще, сыро еще;

(ср. также «тоска» и финальные строки «горе не на шутку / разыгралось...»). Сама же ситуация состоявшейся разлуки отчасти перекликается с размолвкой, изображенной в «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», при отчетливом различии временной точки зрения: в более раннем стихотворении время действия совпадает со временем переживания, но в «Елене», как мы уже отмечали, — рефлексия над прошлым и пост-переживания.

Труднее понять отсылку к «Тоске», но очевидно, что в ней, как и в «Елене», природа, человек и творчество укоренены в одном смысловом пространстве и соположены, а «свист тоски» в обоих случаях творчески осознанно преображается в стихи (отсюда и метатекстуальный план, откровенный в раннем создании и более скрытый, но важный в позднем). В первом случае поэт апеллирует к природе, которая становится эпиграфом к стихам, во втором делает природу аргументом для выбора тона — не хулящего и не оплакивающего, а более сложного. В «Тоске» природный и стиховой мир гротескно смешивались, в «Елене», на первый взгляд, — сближаются более рационально, путем апелляции к некоему риторическому «примеру» (арум) и аналогии с ним<sup>3</sup>. Но за риторическим и условно-поэтическим ходом и здесь сквозит более бытийный образный язык.

«Арум» становится не только «примером» («экземпла»), но и первым в стихотворении растением-цветком — символической параллелью к героине, имя которой, как известно, восходит к вегетативному божеству (351а, с. 432). Нет нужды специально говорить, что «экземпла» исторически выросла из мифа и первоначально была связана со своим предметом отношениями не аналогии, а синкретизма. Сам выбор именно этого, а не иного цветка, как можно предположить, обусловлен его окказиональной причастностью к имени «Елена». Дело в том, что в греческо-русском словаре А.Д. Вейсмана, который был во времена юности Пастернака учебным и который будущий поэт хорошо знал, сразу за словом «Елена» стояло слово «*eleotreptos*» (вскормленный болотом, растущий на болоте, от *eleios* — болотный). Ниже в том же словаре шло *eleos* — сожаление, сострадание (с этим корнем связана и «элегия», а также другие слова той же этимологии, означающие: «жалостная речь», «возбуждающий сострадание», «достойный сожаления» и др.) (61, с. 411–412). Зная, какую роль играли для Пастернака звуковые ассоциации, можно быть почти уверенным, что греческое созвучие «Елены» и «болотного» привело на память «ботанизовавшему» в детстве поэту, название болотного цветка — арума, тем более что растительный «код», как известно, много значил для Пастернака и в связи с его собственной фамилией.

Последнее и могло стать основой сближения «арума» не только с героиней, но и с «я», а точнее с «мы» (см. дважды повторенное в первой строфе «нам»), которые представлены здесь как претерпевающие, но не винящие никого в том, что с ними случилось. Арум в пастернаковском контексте и оказывается символической параллелью к «мы»: он возбуждает сострадание и достоин сожаления, хотя и не просит их.

#### 4

Жалоба все же пробивается в воспоминании о прошлом и окрашивает в сдержанно элегические и одновременно идилические тона всю среднюю часть стихотворения (3–9 строфы). Своеобразие такой сложной интонации в том, что в ней (как и в ритме) слышится осторожная «переступь» — из прошлого в настоящее и обратно:

Будешь — думал, чаял —  
Ты с того утра виднеться,

Век в душе качаясь  
Лилиєю, праведница!

Тут передается то, как (идиллически) переживалась любовь «тогда». Сегодняшний же взгляд выражается двумя тире (отгораживающими от прошлого), предикатами «*думал, чаял*» и оценочными рефлексамии на некоторых словах («с *того* утра», «*век*», «*праведница*»). Особенно значимо «*то утро*», задающее утру любви статус едва ли не «абсолютного» прошлого, первого и лучшего («мифического») остановленного времени («*век*», «*Трой б век*»). Наложение друг на друга двух ценностно-временных ореолов возникает потому, что все, о чем идет речь в 3–9 строфах, субъект речи «*думал*» (и «*чаял*») в идиллическом прошлом, но *говорит* сейчас (настоящему принадлежит и оценка прошлых переживаний как «чаяния»). Но такое, и само по себе трудно расчленимое, соотношение прошедшего (удерживаемого памятью) состояния и теперь произносимого слова может у Пастернака еще более «синкретизироваться», что и происходит в конце интересующего нас фрагмента:

Думал, – Трой б век ей,  
Горьких губ изгиб целуя:  
Были дивны веки  
Царственные, гипсовые.

«Думал, – Трой б век ей» герой, конечно, тогда. И видит он героиню, какой она была в прошлом («*Были дивны веки*»). Труднее ответить на вопрос, когда он думал то, о чем говорится в следующей строфе?

Милый, мертвый фартук  
И висок пульсирующий.  
Спи, царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще.

По логике предшествующих строф – думал тогда, а говорит сейчас о прошлом. Но «Рано еще, сыро еще» (в отличие от предшествующего «*были*») – настоящее время, заставляющее воспринимать ситуацию «сна» героини как синхронную высказыванию. Таким образом, временная дистанция в конце интересующего нас фрагмента «переступается», а прошлое оказывается синкретично с настоящим, реализуя «чаяние» вечного, которым открывался фрагмент. Но наметившееся возвращение к идиллическому хронотопу оказывается лишь мигом, вслед за которым совершается выход в уже реальное драматическое настоящее («Горе не на шутку / Разыгралось на-веселе...»).

Получается, что в срединной части стихотворения (3–9 строфах) эмоционально-волевые тона не есть нечто данное и устойчивое – они нестационарны и задаются «перепадом» от прошлой наивной и идиллической веры в «вечное» и неподвластное времени (отсюда легкий призыв к самоиронии) – через элегическую жалобу – к «модальному» сознанию, обретенному ценой потери.

Эта ситуация имеет частичное сходство с элегическим «разуверением» (типичным для оспариваемой Пастернаком романтической манеры), что делает органичным обращение поэта к риторике соответствующего жанрового образца: апелляции к прошлому, медитативной погруженности субъекта речи в себя и в язык иносказа-

ний (эмблематическое выражение такой художественности — образ героини-лилии, вечно качающейся в душе «я»). Но благодаря своей заданности и нестационарности, элегическое начало в «Елене» деканонизировано и трансформировано. Модальное сознание, на переходе к которому рождается элегическое, парадоксально (в том числе и путем самоиронии) подтверждает вечность тех ценностей, которые каноническая элегия видела утраченными: в «рано еще, сыро еще» сверхреально длится не другое, а «то утро». И именно тут-то и обозначается действительная коллизия стихотворения, уже не элегическая, а требующая для своего разрешения выхода из «уединенного сознания» и присутствия «другого». Окончательно это происходит в финале (10—11 строфах), но подготавливается в срединных 3—9 строфах, исподволь переосмысляющих художественную ситуацию и образный язык традиционной элегии.

О ситуации нужно сказать, что у Пастернака элегическое воспоминание перерастает чистую медитацию и по-прустовски становится обретением утраченного времени. Осуществляется это на микроуровне образа.

Мы заметили, что эмблематическим выражением языка элегической медитации стал в третьей строфе образ героини-лилии, вечно качающейся в душе «я». Тут не только изысканное иносказание, но и характерное романтическое распрямление героини, превращение ее в реальность моего сознания. Развитием той же тенденции становятся образы следующей строфы:

Луг дружил с замашкой  
Фауста, что ли, Гамлета ли,  
Обегал ромашкой,  
Стебли по ногам летали.

«Луг» здесь, конечно, душа героя, в которой качается *лилия-Елена* предшествующей строфы.

Но так же, как сквозь язык риторической «экземпла» в слове «арум» просвечивал у Пастернака его исконный мифологический смысл, актуализируется он и в «лилии» и «луге». Благодаря форме творительного падежа («творительного превращения»), «лилия» архаизируется и становится не только иносказанием, но и прямой метаморфозой героини (см. и анаграмму *лилиею-Елена*). А это вводит образ в круг традиционных символов (отнюдь не аллегорий), сближая героиню не только с Еленой, но и с героиней Песни песней, а далее с Богородицею, чьим атрибутом лилия является (см.: «праведница»), позже — с созвучной Офелией («*Офелиином*»), т. е. с воплощениями женственности. «Луг» тоже выходит за грани аллегии и перерастает в символ, благодаря его превращению в эмпирический и одновременно духовный «луг зеленый».

Уже в этой строфе «пейзаж души» начинает становиться реальным пейзажем — «лугом» с ромашками и летающими по ногам стеблями, далее — «нивой», которую «дождик кутал / <...> тихой переступью / осторожных капель». Одновременно перед нами луг с «замашкой» Гамлета-Фауста — своеобразный двойник и субститут субъекта речи, «овеивающий» героиню (названа Офелия, но благодаря Фаусту подразумевается и Елена) и баюкающий ее, как позже будет делать лирическое «я» («Спи, царица Спарты»). То, что луг и цветок символизируют отношения героев и связаны с мотивом сна героини, позволяет предположить здесь реминисценцию из книги статей Белого «Луг зеленый» (1910).

У старшего поэта «луг» — символ, развернутый в веер смыслов: *Россия* («Россия — большой луг зеленый, зацветающий цветами») (23, с. 258; далее страницы указыва-

ются в тексте); «*пространство наших душ*» (с. 257); общая единая Душа — *душа Мира*» (с. 256); «*красавица, спавшая доселе глубоким сном*» (с. 251), «*спящая красавица, которую некогда разбудят от сна*» (с. 251) (она же — пани *Катерина*) (с. 252, 257). Возникающий здесь и важный для Пастернака мотив *спящей* героини — центральный и в подтексте эпиграфа к статье А. Белого — в строках В. Брюсова из стихотворения «Орфей и Эвридика» (1903—1904, цикл «Правда вечная кумиров» книги «Stephanos»):

Вспомни, вспомни луг зеленый,  
Радость песен, радость пляск!

Текст Брюсова представляет собой диалог Орфея и Эвридики, в ходе которого певец пытается *пробудить* героиню к жизни (помимо приведенной А. Белым реплики см.: «Песней жизнь в тебя вдохну!» — и ее ответы: «Помню сны, но непостижна, / Друг мой бедный, речь твоя»; «Помню счастье, друг мой бедный, / И любовь, как тихий сон...»). Так символические контексты стихотворения Пастернака позволяют соотнести героиню — Елену — с софийным образом, а ее сон — с *ситуацией основного мифа символизма о спящей Душе мира и герое, призванном пробудить ее*<sup>4</sup>.

Пастернаковский образ в нашем случае отличается от символистского прежде всего разыгрыванием и преодолением изысканной аллегории «лилии» и «луга» — их превращением в «положения реальные». Поэта отличает вкус к «простому» (не исключено и «непечатное»), нестилевому слову и просторечию. «Луг» не только обладает «замашкой» Фауста или Гамлета, он еще и «дружит» с ней. «Наволока» — «наспанная», а прекрасная Елена — спит в «фартуке» и храпит, и это не кажется ни смешным, ни грубым («В тихом детском храпе / Наспанная наволока»). Происходит так потому, что пастернаковское нестилевое слово вписывает как бы впервые названные предметы быта в само состояние мира.

Но дело не только в реабилитации живой речи, а и в изменении ее интенции. Громкое и часто идеологизированное, ориентированное вовне «вероучительное» слово символизма у младшего поэта становится интимным и уходит во внутреннюю речь. Мы об этом уже говорили применительно к пятой строфе — наша строфа так же трудно переводима на язык внешней речи. Луг дружил с замашкой Фауста и/или Гамлета. А что или кого он обегал «ромашкой»? Ответа на этот вопрос конструкция фразы принципиально дать не может. «Ромашкой» значит при помощи ромашки или «став ромашкой»? И на этот вопрос нельзя ответить определенно. Строка «обегал ромашкой» (так же, как «Я жизнь, как Лермонтова дрожь» в «Про эти стихи») не вмещается в традиционный синтаксис письменной речи, потому что строится по законам речи устной и внутренней. Такая интонация — способ сделать не только ситуацию, но и само высказывание «положением реальным».

Другим существенным отличием от символизма становится приближение «я» к интенции героини-души. Отмеченный нами уход во внутреннюю речь мотивирован у Пастернака не только состоянием *вспоминающего* сейчас героя, но и *спящей* героини. Сон «ты» и приближающееся к нему по медитативной энергии воспоминание «я» — трансформируют синтаксис проанализированных выше 3—4 строф и порождают интонацию, выражающую не публичные, а глубинные интимные и в то же время межличностные пласты сознания. Ясновидящее воспоминание позволяет «я» переступить субъектную границу и говорить изнутри об общем состоянии героев: «Спать мешали перистые / Тучи», «Юность в счастье плавала», но дает и другую возможность. Как мы уже отмечали, в финале интересующего нас фрагмента («Рано еще, сыро

еще») переступается граница между прошлым и настоящим: сон» героини и бодрствующее воспоминание-высказывание героя оказываются в одном хронотопе. Именно о таком состоянии мира и «я» писал Мейстер Экхард: «Вот настоящее мгновение вечности: когда душа познает все вещи в Боге такими новыми и свежими и в той же радости, как она чувственно сейчас передо мной» (339, с. 4)<sup>5</sup>.

## 5

В этот, высший, казалось бы, миг обретенного времени стих переступает в реальное настоящее, с которого и начиналось движение темы. Сравним 1–2 и 10–11 строфы:

Я и непечатным	Горе не на шутку
Словом не побрезговал бы,	Разыгралось, навеселе.
Да на ком искать нам?	Одному с ним жутко.
Не на ком и не с кого нам.	Сбесится, — управиться ли?

Разве просит арум	Плачь, шепнуло. Гложет?
У болота милостыни?	Жжет? Такую ж на щеку ей!
Ночи дышат даром	Пусть судьба положит —
Тропиками гниlostными.	Матерью ли, мачехой ли.

Если вначале лирическое «я» перебирало интонации хулы-проклятия и оплакивания-умилостивления, а срединные 3–9 строфы были окрашены в сдержанно идиллические и элегические тона, то именно в финале из «игры» этих сил рождается драматическая коллизия стихотворения и в полный голос говорит «горе», ставшее субъектом стихотворения.

Оно — не аллегория, каким были вначале «лилия» и «луг», но и не просто «внутреннее», «субъективное» переживание. От «лилии» и «луга» его отличает то, что «горе» — субъект речи, притом особого типа. Троекратно подчеркнута его архаическая серьезно-смеховая природа: будучи «горем», оно «разыгралось» «не на шутку» и «навеселе». То, что первые два образа взяты из общего, разговорно-паремииологического фонда и являются фразеологизмами («горе разыгралось», «разыгралось не на шутку»), не ослабляет, а усиливает их антропоморфно-мифологическую энергию. Третья, уже индивидуальная пастернаковская находка — «навеселе»<sup>6</sup> — острояет целое образа, пробуждая его исконную «смеховую» семантику.

Этот архаический синкретизм призван намекнуть на действительную природу «горя»: оно не рефлексующая и «окультуренная» элегическая печаль, а стихийное начало, чреватое «дионисийским» иступлением («сбесится») и неподвластное воле («управиться ли?») (ср. образы планетарного «бешенства» в «Болезнях земли»). Пастернак как бы осуществляет таящуюся в ритуальном прототипе элегии возможность «соскальзывания» в бесформенное буйство природного, еще докультурного страдания, но и оргиастической радости<sup>7</sup>.

Глубоко «синкретическое» сочетание горя и веселья поддержано другими переключками («навеселе» — «жутко», «разыгралось» — «сбесится») и усилено средним родом субъекта, роднящим его с неотделимой от природы пассивно-активной стихией (выразительно и то, что в следующей строфе «горе» устранено в качестве подлежащего и представлено почти безличным глаголом — «шепнуло»). В таком контексте «горе», конечно, не субъективное переживание, а другой субъект, которым «я» одержим. Именно ему принадлежит все высказывание в последней строфе (кроме комменти-



рующего «шепнуло», о котором мы уже упоминали). Оно диалогически обращено к «я» и даже больше — само укоренено в его внутренней речи и говорит на языке того, что исследователь архаического и детского мышления назвал «синкретами» — активно (вопросительно и восклицательно) интонированными нерасчлененными словами-высказываниями: «Плачь.../ Гложет? / Жжет? Таковую ж на щеку ей!»<sup>8</sup>

Тут обнаруживается еще одна особенность интересующего нас субъекта. Он по своей природе таков, что не может выступать в первом лице и даже о самом себе вынужден говорить как об «он», точнее, как о безличном «оно». Ведь «гложет» — в устах самого «горя», которое и есть грамматический субъект действия, воспринимается как безличный глагол (типа «лихорадит»). «Жжет» получает такой же статус, но подразумевает в качестве активно-пассивного действителя не только «горе», но и «слезу». Еще более выразительна синкрета — «Таковую ж на щеку ей!». Здесь внутренняя речь «горя», императивно и вопрошающе обращенная к «я», становится «заклинательно» направленной не только на него, но косвенно и на героиню (уже «шепот» нес в себе воспоминание о ритуальной речи).

На уровне здравого смысла можно было понять ситуацию так, будто горе героя эгоистически требует, чтобы «Елена» разделила его страдания и слезы<sup>9</sup>. Но Пастернак не дает нам возможность идентифицировать голос «я» с голосом «горя». Он строит высказывание так, что реплика горя, завершенная в себе («Таковую ж на щеку ей!») и по законам внутренней речи не нуждающаяся в пояснении и продолжении, оказывается все-таки продолженной и поясненной:

...Таковую ж на щеку ей!  
Пусть судьба положит —  
Матерью ли, мачехой ли.

При такой конструкции, в которой эмоционально-волевой тон задает интенция не «горя», а «я», восклицательный знак не нужен, а само высказывание переводится в иной регистр — не эмфатический и едва ли не «проклинаящий» (ср. «я и непечатным / Словом не побрезговал бы»), а сострадающий героине.

Не случайна здесь, конечно и апелляция к непроявленной или вероятностной «судьбе». Она — архаический субъект, родственный «горю», но «общий» для героев и предстоящий в антропоморфном и мифологизированном облике творительного превращения («матерью ли, мачехой ли»). Финальный образ заставляет вспомнить и осознать начало: «Да на ком искать нам? Не на ком и не с кого нам». Действительно, судьба не вне героев, а между ними, и внешних виноватых в стихотворении нет. Обретение утраченного времени и катарсис, пережитый «я», состоит в отказе от иска «другому», казалось бы, во всем виноватому, и в обретении внежизненного и страдательного единства с Еленой<sup>10</sup>. Как в «Попытке душу разлучить» шепот переходил с губ «я» на губы «ты» (или его шепот был «душою — твой»), так и здесь эгоизм горя перерождается в просветляющее страдание, в котором и «переступается *недоступная черта* между «я» и ею, между слезами, текущими по его и ее щеке (ср. «Октябрьский миф» И. Анненского).

---

1. Позже ореол раздваивается: «путь и смерть — природа-быт». При этом унылый «быт» может оборачиваться «бунтом», а «смерть — «возрождением». Кроме того, в конце и начале развития нашего размера выделяется семантическая окраска «песня», и под конец намечаются еще две окраски:

«любовь» и торжественное «кредо» (*Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. С. 73). «Старшая» — лермонтовская тема — во второй половине XIX века «взяла на себя роль эмоционального оттенения и лишь изредка напоминала о себе отдельными проskalьзывающими мотивами: сон, лист и т. п.» А младшие темы — пейзаж и быт — стали ведущими во 2 пол. XIX в. В XX веке — «интеграция окрасок, вновь стекающих — в “песню” (и шире — в “простоту”, “примитив”))» (Там же. С. 74).

2. Подсчеты всех ударных гласных в стихотворении дают такие цифры:

**А** — 3+9+4+7+0+2+6+1+3+3+5=43; **Е** — 3+0+2+1+7+3+1+2+0+1+0=20;

**И** — 0+4+2+1+0+2+1+4+5+1+0=20; **О** — 2+4+1+0+1+2+1+2+2+1+3=19;

**У** — 0+0+2+1+0+3+1+3+0+3+3=16.

См. данные по согласным: **Л** — 43; **Т** — 37; **С** — 35; **Н** — 34; **Р** — 26; **К** — 26; **М** — 24; **П** — 22.

3. Арум, как мог знать Пастернак из популярного в его время энциклопедического словаря, — растение, большая часть видов которого родом из тропических стран, но встречается и в средней Европе, западной России и Крыму. Разводится ради красоты в оранжерейных и комнатных условиях. Растение ядовито и раньше широко использовалось в лечебных целях (Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 2. СПб., 1890. С. 210).

4. Об этом мифе см.: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.

5. *Мейстер Экхард.* Духовные проповеди и рассуждения / Пер. М. Сабашниковой. М.: Мусагет, 1912. С. 4. Кажется, Пастернак помнил это место; ср. его собственное пристрастие к образам «свежести», «сырой прелести», «новизны» и первозданности мира. См. и очень «пастернаковское» продолжение: «Бог создает мир теперь точно так же, как Он делал это в первый день сотворения мира» (С. 4).

6. О любви поэта к наречиям, образованным от существительных с помощью предлога-приставки «на»+вин. п. и др., см: *Жолковский А.К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // *To Honor our Jeanne van der Eng-Liedmeier.* Amsterdam, 1980. С. 159.

7. Об этой потенции ранней элегии см.: *Weisenberger K.* Formen der Elegie von Goethe bis Celan. Bern und München, 1969. S. 12.

8. О «синкретах» см.: *Кацнельсон С.Д.* Мыслительные категории и их естественная формализация в структуре языка // *Кацнельсон С.Д.* Категории языка и мышления. Из научного наследия. М., 2001.

9. К. О’Коннор находит в финале «настроение самотерзания, неожиданно сменяющееся мстительным восклицанием: “Такую ж на щеку ей!” Мстительность эта в заключительной метафоре превращается в печальное смирение» (Указ. соч. С. 145).

10. Это нечто большее, чем прочитываемое К. О’Коннор благоразумное смирение: «Заключение стихотворения созвучно двойственности его первой строфы, где соблазн разразиться бранью идет рука об руку с осознанием бесполезности этого» (Указ. соч. С. 145).

## 42. КАК У НИХ

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышащей любимицы реки.  
Подыметса, шелохнется ли сом, —  
Оглушены. Не слышат. Далеки.

Очам в снопах, как кровлям, тяжело.  
Как угли, блещут оба очага.  
Лицо лазури пышет над челом  
Недышащей подруги в бочагах,  
Недышащей питомицы осок.

То ветер смех люцерны вдоль высот,  
Как поцелуй воздушный пронесет,  
То, княженикой с топи угошен,

Ползет и губы пачкает хвощом  
И треплет речку веткой по щеке,  
То киснет и хмелеет в тростнике.

У окуня ли екнул плавники, —  
Бездонный день — огромен и пунцов.  
Поднос Шелони — черен и свинцов,  
Не свесть концов и не поднять руки...

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышащей любимицы реки.

Если стихотворение «Елене» держится на «переступи» времен, то «Как у них» — сплошное и вечное настоящее. Это не мешает и ему быть постперцепцией, новым *переживанием и обретением прошлого, уже в воспоминании*. Но о том, что перед нами именно воспоминание, а не сейчас протекающее событие, — в самом тексте внешне не говорит ничего, кроме факта включения его в предпоследний, весь построенный на постперцепции цикл книги. Зато внутренняя архитектура стихотворения, как мы увидим, обусловлена такой его природой. Более всего это проявляется в принципе *нестационарности*, пронизывающем разные уровни художественного целого, и в не совсем обычном даже для Пастернака *синкретизме* природного и человеческого начал.

## 1

Стихотворение сначала называлось «Бездонный день», потом — «Онеге», и наконец — «Как у них». Все три заглавия варьируют соположение природного и человеческого миров. В образе «Бездонный день» сильнее звучит «природное», «человеческое» же — лишь в самом переживании «бездонности». В «Онеге» «человеческое», казалось бы, сосредоточено только в факте *посвящения* реке, но тут «соответствие» с человеческим планом ошугито благодаря отсылке к предыдущему посвящению — «Елене»: оба заглавия, взятые как целое («Онеге-Елене»), — части двучленного параллелизма природы и женщины (даже на звуковом уровне). В таком ракурсе наше стихотворение — дополнительно по отношению к предыдущему: в нем создан идиллический природный прототип драматического любовного романа, его *возможный* и реально-идеальный образец. Третье и окончательное заглавие — «Как у них» — вываривает сам принцип соположения, но переносит его извне — внутрь, заставляя нас увидеть параллелизм человека и природы не только в отношениях между двумя соседними стихотворениями, но и в самом интересующем нас тексте.

Кто же является здесь человеческой параллелью природы? К. О'Коннор считает, что поэт сравнивает себя (как и в более ранних «Подражателях») с другими любовниками, на этот раз — идеальными, выступающими как «дополнение к образным возлюбленным, небу и реке». В этом ключе исследовательница интерпретирует детали и темные места стихотворения. Так, строки «Очам в снопах, как кровлям, тяжело. / Как угли, блещут оба очага» она считает «метонимическим описанием самого поэта — зрителя романтической сцены, видимо, встречающим некоторые трудности на своем наблюдательном пункте, то есть в полях, окружающих реку и метонимически представленных снопами сена» (385, с. 146).

Натянутость подобного предположения коренится в том, что исследовательница постоянно производит операцию, запрещенную текстом Пастернака: ищет однозначно реальное внехудожественное событие, которое могло бы служить ключом для «разгадки» художественной ситуации. Между тем еще И. Анненский заметил: чтобы понравилась современная лирическая пьеса «надо все же отказаться, читая ее, от непосредственных аналогий с действительностью» (курсив поэта. — С.Б.) (4, с. 339). Художественная ситуация в неклассической поэзии сплошь и рядом автономна от «жизни» и не может быть идентифицирована с конкретным жизненным событием, но сама может быть развернута в целый веер эмпирических ситуаций.

Так и в нашем стихотворении: оно с равным правом может быть понято как некое событие, в действительности *переживаемое* «я» сейчас, или *вспоминаемое* им, или *наблюдаемое*. Слово «они» в заглавие — одновременно небо и река, но также и влюбленные, которых субъект речи видит в начале со стороны («Оглушены. Не слышат. Далеки»), а в конце — изнутри («Не свести концов и не поднять руки»). «Как у них» в самом прямом смысле значит — «как у неба и реки». Прочсть же заглавие *еще* и как сравнение лирического «я» и его возлюбленной с другой влюбленной парой — возможно. Но понять «их» лишь как «других влюбленных» — значит предельно сузить и деформировать смысл стихотворения, вся суть которого не в сопоставлении одних влюбленных с другими, а в параллелизме человека и природы.

## 2

Первое и очевидное свидетельство соположения природного и человеческого — сплошная метафоризация явлений природы: «лицо лазури», «лицо», «чело» и «щека» подруги-реки, «смех люцерны», подобный «воздушному поцелую», «губы» ветра, испачканные хвостом, сам он, то треплющий «речку веткой по щеке», то «киснувший» и «хмелеющий» в тростнике. У Пастернака, как и у одного из его учителей — А. Фета, любовные отношения между «пышущей» лазурью неба и «недышашей» рекой, «проигрывает» сама природа<sup>1</sup>.

Но реальная связь между двумя планами у Пастернака сложнее метафорической. В контексте целого заглавие «Как у них» — не просто констатация сходства человека и природы или утверждение заданной нам идеальной природной меры. Глубже метафорического плана в стихотворении язык «соответствий». Зримый образ этих соответствий — «любовное» отражение неба в воде, заставляющее вспомнить «Зеркало», построенное на том же принципе и первоначально названное «Я сам» (ср. «Как у них»). Динамическое и музыкальное воплощение соответствий, залегающих глубже метафоры, непосредственно ощутимо в строфической и звуковой композиции стихотворения.

«Как у них» принадлежит к немногим текстам «Сестры моей — жизни» («Наша гроза», «Еще более душный рассвет», «Как усыпительна жизнь», «У себя дома»), в которых строфы не имеют постоянной величины. Свообразие нашего случая в том, что нестационарность строфического целого несет четко выраженную тенденцию: каждая строфа от первой до третьей возрастает на одну строку, включая соответственно 4–5–6 строк. Данная закономерность как будто не действует в четвертой и пятой строфах — четверостишии и двустишии. Но это не совсем так.

Две последние строфы имеют двойственный статус: они могут быть интерпретированы и как самостоятельные четверостишие и двустишие, и как одно, связанное единством рифмы, но графически «разъясное» шестистишие (тогда закон возрастания каждой строфы на один стих окажется выдержанным и здесь, но роль седьмой стро-

ки возьмет на себя сам пробел после троеточия и перед двумя последними стихами, выполняющими к тому же роль композиционного кольца). В обеих своих ипостасях это завершающее целое является зеркальным отражением начала стихотворения, его первой строфы. Как четверостишие четвертая строфа обратно симметрична первой: она имеет те же самые рифмы, но противоположна по порядку (1-е начинается с рифмы *a*, а 4-е с *b*) и по характеру следования созвучий (перекрестной рифмовке начала */абаб/* соответствует кольцевая */бааб/* рифмовка конца). Усложняет ситуацию завершающее двустишие:

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышащей любимицы реки.

С одной стороны, оно всего лишь графически выделенная часть шестистрочного целого — как бы зрительно-звуковая тень, отброшенная предыдущими строками четвертой строфы. Но именно оно — буквальное зеркальное отражение начала текста, замыкающее композиционное кольцо.

Строфическая нестационарность стихотворения усилена и внутренней структурой строф — способом рифмовки в них.

В первой строфе строки рифмуются перекрестно (*абаб*); во второй, на первый взгляд, — тоже, но с наращением пятой нерифмующейся строки (*взвед*); в третьей — рифмовка парная (*ежжзз*); в четвертой — опоясывающая (*бааб*); а пятая строфа, как мы уже заметили, — лишь графически самостоятельная часть четвертой, завершающая ее рифменное движение (*аб*). Сказанное как будто бы справедливо, но оно не учитывает некоторых фактов, усложняющих картину.

Мы заметили, что первая и последняя (четвертая или четвертая-пятая) строфы имеют общие сквозные рифмы: а) *лицом-ли сом-пунцов-свинцов-лицом*; б) *реки-далеки-плавники-руки-реки*. Идентичность второго рифменного ряда никаких сомнений не вызывает. С первым рядом сложнее. «Пунцов» и «сом» по существу не рифма (у них совпадает только одна ударная гласная), но они входят в единый рифменный ряд благодаря созвучию каждого из них с «лицом». Будем называть ряд рифм, построенный по этому принципу, *нестационарным*, а рифмы, входящие в него, — *нестационарными*, и присмотримся к данному феномену.

Достаточно это сделать, чтобы увидеть: через стихотворение проходит не только легко идентифицируемый второй (*b*), но и очевидно нестационарный первый ряд рифм (*a*), не ограничивающийся лишь первой и последней строфами, но захватывающий и среднюю часть стихотворения. Вот как он выглядит: *лицом-ли сом-тяжелочелом-осок-высот-пронесет-угощен-хвошом-пунцов-свинцов-лицом*. Минимальная непрерывность и сходство звучания здесь обеспечиваются константным ударением на «о» во всех приведенных словах. Затем — наличием точных опорных рифм: *лицом-сом-челом-хвошом-лицом*. Но в нашей подборке есть такие слова, которые являются рифмами не ко всем, а только к некоторым из названных членов ряда. Так, «тяжело» рифмуется с «челом» (но не с «сом», например). Зато «осок» созвучно с «сом» и «высот-пронесет», но не с «челом» или «лицом»; «угощен» рифмуется с «хвошом», а «пунцов и свинцов» — с «лицом», но не с «угощен».

Получается, что единство и непрерывность второй сквозной рифмы обеспечивается переходными словами, которые сами между собой не рифмуются («тяжело», «осок», «хвошом», «свинцов»), но зато делают рифмами слова, которые без них не стали бы таковыми. Благодаря подобному перетеканию рифменных созвучий, вся

заданная «рифмосфера» превращается в звуко-смысловой сгусток, идентифицируемый как *целое*, но *нестационарный*, ибо в нем каждый раз выдвигаются на первый план одни звуки, вовлекаемые в актуализируемые созвучия, а другие звуки могут уходить в тень. Очевидно, что такая («нестационарная») система рифмовки глубоко значима и является наряду с нестационарной строфикой выражением определенного понимания мира. Пока мы можем уверенно говорить лишь о том, что единство мира здесь предстает основанным на субстанциальной связи, еще одно подтверждение чему мы находим на уровне эвфонии стихотворения.

Звуко-смысловые сближения, заданные двумя сквозными рифмами, становятся «теснее» благодаря эвфонии. Ударные звуки рифмующихся слов располагаются по строфам следующим образом: *оюи / оаоа / ооооо / иоюи / ои*. Абсолютно преобладают здесь *о* и *и*, но они же и вообще самые частые ударные звуки в стихотворении (*о* – 29, *и/ы/* – 21; другие звуки встречаются на порядок реже: *е* – 12, *у* – 8, *а* – 6). В ряде мест сплошные созвучия, опирающиеся на названные ключевые гласные, целиком охватывают даже далеко отстоящие строки, так что приходится говорить о зеркальном отражении и соответствии не только предмета изображения, но и изображающей предметности:

3. *Подымет*ся, *шелохнет*ся ли *сом*.  
18. *Поднос Шелони* – чорен и свинцов.
5. *Очам* в снопах, как кровлям, тяжело.  
6. Как угли, блещут оба *очага*

См. и более сложную «игру», явно основанную не только на вертикальных, но и на горизонтальных созвучиях – в кульминационной и одновременно завершающей строфе (строфах) стихотворения:

16. *Уокуня* ли *юкнут* плавники – (*уокун-юкнү внки*),  
17. *Бездонный день* – огромен и *пунцов* (*дон ден о нцов*),  
18. *Поднос Шелони* – чорен и свинцов. (*дно о о нцов*).  
19. Не свесть *концов* и не поднять *руки* (*нцов дн ки*)...
20. *Лицо* лазури *пышет* над *лицом*  
21. *Недышащей* любимицы *реки*.

Подобного рода сплошная звуко-смысловая вязь, укорененная в сквозных (ключевых) ударных гласных и семантизированная в сквозных нестационарных рифмах и строфах, делает пастернаковские «соответствия» не «словесными» и не условно-поэтическими только, а субстанциальными, «внедренными», как «*Душа*» в одноименном стихотворении. Такой эстетический феномен требует для своего понимания выхода на архитектурный, субъектно-образный уровень художественного целого.

### 3

А это заставляет нас вернуться к вопросу о соотношении природного и человеческого планов в связи с субъектной структурой стихотворения.

Высказывание в нем задано неназванным и местоименно не маркированным лицом, «лирическим повествователем», явно выступающим как внеситуативный зри-

тель лирического события, а тайно и косвенно — как эмоционально вовлеченный в него участник. Объективная, зрительская ипостась неназванного субъекта речи подталкивает читателя к тому, чтобы видеть в изображенном *картину природы* и считать, что человеческий план обозначен лишь заглавием, но в самом тексте не представлен. При таком подходе к стихотворению его смысл можно понять так, будто поэт предлагает нам «образец» для подражания и укоряет нас за неестественность наших отношений, отступивших от природной гармонии и красоты. В этом случае заглавие приобретает смысл пожелания, чтобы у нас *стало*, «как у них».

Более внимательный взгляд, однако, показывает, что некоторые места стихотворения при таком подходе не прочитываются адекватно. Финал первой строфы —

Оглушены. Не слышат. Далеки —

можно, конечно, отнести к «лазури» и «реке» и считать выражением их любовного самозабвения. Но такое понимание обедняет смысл сказанного. Приведенная строка имеет отношение не только к природе, она и пространственно лежит *на границе* между картиной природы и ее человеческим соответствием:

Очам в снопах, как кровлям, тяжело.  
Как угли, блещут оба очага.

«Очи»//«очаги», блещущие, «как угли», — человеческая параллель к пышущему «лицу» лазури и черно-свинцовому — реки. «Оглушены. Не слышат. Далеки», конечно, не только небо и река, но еще и герои.

Вторая строфа так резко вводит иное пространство и иную точку зрения, что мы не сразу осознаем совершившийся переход (обычно непосредственное читательское восприятие бывает обмануто и пытается вывести «очи» из реалий предшествующей и последующей картин — из пышущего лица лазури и подводного мира). Только позже мы понимаем: герои лежат в снопе, который давит на очи-кровли. Изменилась и точка зрения: она стала сразу внешней и внутренней, подчиненной и прямой, и обратной перспективе. То, что изнутри воспринимается как «очи» (которым «тяжело» — глагол внутреннего состояния), со стороны видится как «оба очага». Очевидно, смысл звуковой игры, о которой мы писали выше, в подобном сближении внешнего и внутреннего. Для понимания образной системы Пастернака важно, что «очаги» — не обычная метафора глаз, а образ, основанный на единстве самой звуковой субстанции слов. Продолжение этой строфы —

Лицо лазури пышет над челом  
Недышашей подруги в бочагах,  
Недышашей питомицы осок —

в свою очередь не что иное, как природная параллель к любовному переживанию героев, а следующие третья и четвертая строфы являются фоном для двух влюбленных пар — неба и воды, «я» и «ты».

Но в первой половине стихотворения действующие лица человеческого плана едва намечены и выступают по отношению к говорящему как третье лицо, «они», хотя «очи» можно понять двояко — как «их» и «наши», тем более, что далее следует слово, выражающее внутреннее состояние субъекта, — «тяжело». Второй раз человеческий

план выходит на поверхность к концу стихотворения (в четвертой строфе) – и тоже, как и в первой строфе, после описания природной параллели:

Не свесть концов и не поднять руки.

Эта переключка, очевидно, и объясняет возрождение в финале обеих сквозных рифм, но появляется и нечто новое и более личностное. «Не свесть» и «не поднять» – и «ему», и «мне», и одновременно каждому в моем положении. Чтобы мы непосредственно ощутили, что это так, строка становится ритмическим жестом, говорящим о невозможности его осуществить: редкий для пятистопного ямба (и единственный в нашем тексте) пиррихий на третьей стопе «Не свесть концов **и не** поднять руки» удостоверяет неспособность героя совершить усилие и обрести хотя бы минимальную вне-находимость по отношению к переживаемому остановленному мгновению вечности и любви. На предельной для стихотворения проявленности личного начала, сходящего на нет в любовном самозабвении, движение темы обрывается – следует эквивалентный строке пробел и в третий и последний раз появляется природная параллель:

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышашей любимицы реки.

Таким образом, «Как у них» не является чисто пейзажным стихотворением (о чем говорит и его заглавие). Оно все архитектурно и композиционно держится на взаимных отражениях природного и человеческого планов, по крайней мере, трижды соположенных. В первый раз картина природы открывает выход к человеку:

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышашей любимицы реки.  
Подыметса, шелохнется ли сом, –  
Оглушены. Не слышат. Далеки.

Во второй раз уже от влюбленных стих возвращается к их природному соответствию, намеченному с первых строк:

Очам в снопах, как кровлям, тяжело.	Лицо лазури пышет над челом
Как угли, блещут оба очага.	Недышашей подруги в бочагах,
	Недышашей питомицы осок.

Нетрудно заметить, что обе приведенные параллели зеркально симметричны.

В третий раз после развернутого природного фона 3–4 строф еще более явно вводится человеческий план –

Не свесть концов и не поднять руки..., –

чтобы затем вновь быть отраженным в природном архетипе:

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышашей любимицы реки.



Такой параллелизм снимает присутствовавшее в предыдущем заглавии не только *со-*, но и *противопоставление* Елены и Онеги, человеческого и природного начал любви и красоты, утверждая их изначальное родство. Но и каноническое название не равновелико всему произведению, сравнительная частица «как» может подтолкнуть читателя к пониманию единства человека и природы как всего лишь условно-поэтического («метафорического»). Мы пытались показать, что весь образный строй стихотворения говорит о большем, чем «сходство» человека и природы, — об их нераздельности.

---

1. См. об этом применительно к А. Фету: *Громов П. П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.:Л., 1966. Учитывая «идею зеркального отражения, персонификацию реки, солнца и растений, а также любовный сюжет, разворачивающийся на фоне этих персонификаций», А. Юнгрен предположила связь стихотворения Пастернака с Гоголем — с его отрывками «Чуден Днепр» и «Знаете ли вы украинскую ночь?». Так, «затишье Днепра: “Ни шелохнется, ни прогремит” повторено в строках “Подымется, шелохнется ли сом, / Оглушены. Не слышат, далеки”» (*Юнгрен А.* Гоголь и Пастернак // «Быть знаменитым некрасиво». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 150).

#### 43. ЛЕТО

Тянулось в жажде к хоботкам  
И бабочкам и пятнам,  
Обоим память оботкав  
Медовым, майным, мятным.

Не ход часов, но звон цепов  
С восхода до захода  
Вонзался в воздух сном шипов,  
Заворожив погоду.

Бывало — нагулявшись всласть,  
Закат сдавал цикадам,  
И звездам, и деревьям власть  
Над кухнею и садом.

Не тени — балки месяц клал,  
А то бывал в отлучке,  
И тихо, тихо ночь текла  
Трусцой от тучки к тучке.

Скорей со сна, чем с крыш; скорей  
Забывчивый, чем робкий,  
Топтался дождик у дверей,  
И пахло винной пробкой.

Так пахла пыль. Так пах бурьян.  
И если разобратся,

Так пахли прописи дворян  
О равенстве и братстве.

Вводили земство в волостях,  
С другими – вы, не так ли?  
Дни висли, в кислице блестя,  
И винной пробкой пахли.

«Лето», третье стихотворение цикла «Елене», понуждает нас вспомнить подзаголовок к «Сестре моей – жизни»: «Лето 1917 года». Соответствие женщины, жизни, истории и природы (лета), заданное перед началом книги, в предпоследнем цикле сгущается, захватывая даже звучание заглавий («Елене», «Онеге», «Лето»). Но, как и в двух предшествующих стихотворениях, подобное «возвращение» – постперцепция. Поэт создал не эмпирическое лето и не просто воспоминание о лете, а сам его феномен, стихотворение-лето как особого рода состояние мира и человеческой души. И если «Елене» держалось на «переступи» прошлого и настоящего, а «Как у них» было одним вечным настоящим, то «Лето» – сплошное прошедшее, четко отделенное от настоящего и пронизываемое взглядом, исполненным «спокойного покоя» (М. Бахтин).

## I

Хронотоп стихотворения-лета – один день, вместивший то, что для героя не проходит и повторяется в этом времени года (ср. позднее – «Единственные дни»). Но начинается оно с «чистого», не расчлененного на звук и смысл феномена, существующего как бы до времени:

Тянулось в жажде к *хоботкам*  
И *бабочкам* и *пятнам*,  
*Обоим память оботкав*  
*Медовым, майным, мятным.*

«Тянулось в жажде» – не разовый акт, а непрерывное состояние, в котором выражается природа лета. Как часто бывает у Пастернака, действующее лицо опущено и может быть восстановлено лишь из заглавия. Одиноким же предикат «тянулось» (почти безличный глагол), придает неназванному лету статус архаического, доличностного и доминативного, активно-пассивного субъекта: «тянулось» как «накрапывало» или «дождило». Неопределенен и второй субъект: кому – «обоим»? Очевидно – влюбленным, которые не случайно здесь еще безымянны и доличностны, как и «лето».

Досознательность и импульсивная жажда «лета» в этой строфе – проявление самой нерасчлененной стихии жизни. Об этом говорит данное в кругозоре «лета» кумулятивное сцепление – «хоботки», «бабочки» и «пятна», – в котором части (хоботки и пятна) и целое (бабочки) стоят в одном ряду как равноправные существа<sup>1</sup>. Но «пятна» могут быть восприняты не только как «окошечки» на крыльях бабочек, а и как световые пятна на земле и растениях, и тогда нужно говорить о неразличении не только части и целого, но и живого и неживого, а с учетом стоящих в этом же ряду «обоих» (влюбленных) – неразличении «неживой», живой природы и человека.

Очевидно, перед нами интенция самого «лета», воспроизводимая субъектом речи. Синкретизм такого видения удостоверен и эвфонией строфы. «*Хоботкам*» и «ба-

*бочкам*» — не только обозначение равноценных части и целого, но и семантизирующие слова-паронимы, почти анаграммы. К ним примыкает и рифма «*оботкав*», относящаяся уже к «памяти». Так удостоверяется на звуковом уровне нерасчлененность всех трех планов. Вторая анаграмма «*пятнам*» — «*памяти*» (ср. в «Не трогать»: «И *память* — в *пятнах* икр и щек, / И рук, и губ, и глаз») при неопределенности субъекта (кому — «обоим»?) тоже удостоверяет нераздельность природного и человеческого. Последняя строка — «*Медовым, майным, мятным*» («*мятным*» — еще одна анаграмма «пятен» и «памяти») завершает звукосмысловое соположение, лежащее в основе фрагмента<sup>2</sup>. Ощущение единой звуковой вязи поддержано и тем, что 8 из 11 ударных звуков этой строфы (в том числе все ударные в рифмах) — гласная *a*.

«А» вообще самый частый в ударной позиции звук стихотворения. В рифменных клаузулах на него приходится 64,2 %, а во всех словах 44 % ударений<sup>3</sup>. Высокая частотность употребления становится еще более значимой благодаря тенденции к скоплению в пределах строфы одинаковых ударных звуков в рифме, причем в четырех из семи строф наблюдаются скопления именно «а»: 1) ајаја; 2) оооо; 3) аааа; 4) ауау; 5) еоео; 6) јајаја; 7) јајаја. Сплошное ударное «а», прошивающее анаграмматические и паронимические повторы нашей строфы, соблазнительно семантизировать как стихийную «открытость» и протяженность лета-жизни и его досознательную тягу к «другому»<sup>4</sup>.

Если в первой строфе субъект речи приблизился на всех уровнях целого к внутренней точке зрения «лета», неотличимого от «жизни», то в следующих строфах он более вненаходим по отношению к «лету» и может рассматривать его со стороны. При таком взгляде оно предстает в облике одного дня, вмещающего в себя все «летнее», начиная от «жажды» и кончая «дождем». Но и в следующей строфе нерасчленимость субъекта и объекта, а точнее — двух субъектов, не преодолевается до конца. «Память», которую «оботкало» лето, становится в герое «памятью лета», а субъект речи не просто говорит о лете со стороны: он приобщен к его внутренней («природной») точке зрения.

Не ход часов, но звон цепов  
С восхода до захода  
Вонзался в воздух сном шипов,  
Заворожив погоду.

Здесь впервые в стихотворение входит *время* (дремавшее до этого в «*лете*» и «*памяти*»), мерой которого является летний *день*. И хотя возникающая картина непохожа на предшествующую (рожденную вневременной тягой «лета» к недифференцированному «другому»), перед нами еще время, измеряемое не абстрактным количеством («не ходом часов»), а человечески-природной деятельностью («звоном цепов», «молотящих зерно»). Так же как «память» в первой строфе, здесь «цепы» представляют *человеческий* план, но еще бытийствующий в *природном* ритме, а потому буквально *дву-смысленный* и «*дву-тельный*», по характеру завершения — гротескный.

Вместо того чтобы более привычно для нас сказать, что «звон цепов» вонзался в воздух как шипы, усыпляя и завораживая погоду, Пастернак написал так, как он написал, и потому выразил не только то, что мы сейчас прочли, а многое сверх того. Что же поэт сделал? Сравнение цепов с шипами он трансформировал. Отказавшись от современной аналитической формы сравнения, он без всякого «как» поставил «шипы» в один семантический ряд с «часами» и «цепами», и тем самым акцентировал не

их условно-поэтическое сходство, а их субстанциальную эквивалентность. При этом он реализовал действительно свойственную народному языку синонимичность интересующих нас слов: ведь «цепь» кроме прочего еще и то, что может «цеплять» (прицеплять, зацеплять, привешивать одежду) (95, т. 4, ст. 1274), а «шип», помимо другого, означает «вообще всякую насаженную, вставленную, припаянную или оттянутую ковкою часть вещи для вставки в гнездо, для захвата, задержки» (95, т. 4, ст. 1436).

Но этим трансформация привычного смысла не ограничилась. «Шипы», уравненные в своей значимости с другими членами смыслового ряда, одновременно превратились в «сон шипов», т. е. стали генитивным сравнением, или сравнением-метафорой. Но и она — не просто метафора, а новый член соположения, вписанный в целое каждым своим компонентом: если «шипы» семантически эквивалентны «часам» и «цепам», то «сон» — «ходу» и «звону». Иначе говоря, метафорический «сон» преодолевает свою метафоричность и оказывается такой же субстанциальной реальностью, как и образы, с которыми он соотнесен. О том, чтобы мы восприняли и этот смысл, Пастернак позаботился особо, поставив «сон» в творительном падеже и сделав его тем самым одной из *метаморфоз* природных реалий — «хода» и «звона».

Другим следствием образной трансформации стала смена статуса «сна». Он перестал быть акциденцией, побочным продуктом течения времени, измеряемого «звоном цепов», а стал *субстанцией*, притом не объектной, а *субъектной* по своей природе. «Звон цепов» потому и может действовать усыпляюще и завораживающе, что он, благодаря творительному падежу («сном шипов»), сам становится сном (на языке начала XX века — «аполлиническим сном») (31, с. 127), а не просто чем-то похож на него. Глубинный смысл произведенной поэтом трансформации в том, что он совершил инверсию субъекта и объекта и вместо того, чтобы сказать «звон цепов действовал усыпляюще на...», назвал сном сам грамматический субъект — «звон цепов». Этим феноменологически снимается оппозиция субъекта и объекта, а точнее двух субъектов нерасчлененного, гротескного, еще человечески-природного мира. Мы увидим, как в другом ключевом месте стихотворения этот гротескный субъект вновь выйдет на поверхность.

Наделение образа статусом субъекта и его превращение в «положение реальное» осуществляется у Пастернака не только в слове, но и в звуке. Отмеченные нами семантические трансформации протекают в эвфонии строфы, притом звуковая стихия становится не материалом, а активным носителем порождающей энергии смысла:

Не *ход часов*, но *звон цепов* (*ход чсв // звн цпвоооо*)  
С *восхода* до *захода* (*вс ход // з хоодо*)  
Вонзался в *воздух сном шипов* (*вз взд //сн шпваооо*),  
Заворожив *погоду* (*зв //годио*).

На уровне вокализма здесь абсолютно господствует ударный звук «о», прошивая насквозь и связывая все слова высказывания в некоторое сверхорганизованное целое (как в первой строфе делало «а»). Внутри этого целого различимы три семантических сверхкорня с ударением на ключевом звуке: «хд//гд», «вз//зв» и «ч/ц//ш/пв». Первый ассоциируется с *ходом* времени, которое именно теперь и появляется в «Лете» (четырежды повторенное «ход», «год»), второй и третий — с переходом звуко-смысловых комплексов с семантикой *звона* (*звн, з, вз, зв*) в более глухие (*св, вс*) и шипящие (*чсв, цпв, шпв*), составляющие общий псевдокорень перетекающих друг в друга «часов», «цепов», «шипов».

В следующей, третьей, строфе совершается переход к ночи:

Бывало — нагулявшись влать,  
 Закат сдавал цикадам,  
 И звездам, и деревьям власть  
 Над кухнею и садом.

Перед нами вновь не только эмпирия, но и феномен летней ночи. Ее неоднократно и бытийность подчеркнута словом *«бывало»*. Одновременно происходят заметные изменения в ритме и эфонии «Лета». Четырехстопные строки ямба только в интересующей нас строфе выделены редким для данного размера пиррихием на второй стопе:

Бывало — нагулявшись влать...  
 И звездам, и деревьям власть...

Ослабевает и густота звуковой вязи, а сплошные ударные «а» в рифменных клаузулах третьей, а потом двух завершающих строф воспринимаются как звуковой «жест», удостоверяющий неоднократно и повторяемость «бывалого».

В следующей строфе так же сказано о месяце: «А то бывал в отлучке». Причины «бывалых» отлучек месяца — тучи и дожди. Теперь они (вместо «звона цепов») отмечают время:

И тихо, тихо ночь текла  
 Трусцой от тучки к тучке.

Топтался дождик у дверей...

Дождь, как будто рожденный для утоления изначальной «жажды» лета-жизни («тянулось в жажде...»), и связанные с ним запахи описаны в стихотворении детальнее всего предшествующего. Дневная и слабо дифференцированная жизнь лета уместилась в две из семи строф, теперь начинается его жизнь ночная и гораздо более «подробная», а это говорит о том, что близится конец лета и у порога стоит осень — самое «расчлененное» время года в мире Пастернака (см. в более позднем стихотворении «Давай ронять слова: «Но жизнь, как тишина / Осенняя, — подробна»).

Особое место во второй, «ночной» половине стихотворения занимает пятая строфа.

Скорей со сна, чем с крыш; скорей  
 Забывчивый, чем робкий,  
 Топтался дождик у дверей,  
 И пахло винной пробкой.

Дождь, капающий «скорей со сна, чем с крыш», интерпретирован Е. Фарино как состояние «полусна-полуяви» (300, с. 183). Сверх того «сон» здесь поставлен в один семантический ряд с явлением предметного мира («крышей»), и тем самым онтологизирован — ход, уже отмеченный нами в образе «сна шипов». Сохраняющаяся при-

том неопределенность — со сна или с крыш? — делает образ модальным и проблематизирует сам характер реальности, заставляя нас в очередной раз вспомнить эпиграф из Верлена («Возможно ли оно? Было ли оно?»). Наконец, «сон» — первое в стихотворении состояние, хотя не прямо, но очевидно приписанное герою, который не может различить, с *его* сна или с реальных крыш каплет и топчется дождь. Здесь достаточно прозрачная аллюзия на «Октябрьский миф» И. Анненского:

Мне тоскливо. Мне невмочь.  
Я шаги слепого слышу:  
Надо мною он всю ночь  
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут  
Слезы сердце, или это  
Те, которые бегут  
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз  
По щекам его поблеклым,  
И в сырой полночный час  
Растекаются по стеклам.

Пастернак опирается на Анненского в мифопоэтическом неразличении субъекта речи и «дождя», но утаивает личностный смысл образа, оставляя дождь по видимости совершенно самоценным и как бы не соотнесенным с героем. Прямой параллелизм Анненского поэт заменяет косвенной связью неназванного «я» с «дождем» через важную в стихотворении субстанцию «сна». Но личностное начало, введенное и в такой неявной форме, начинает глубже проявлять, что «лето» не только время года и субстанция жизни, но также и состояние души, и не только субъекта речи, но и героини («вы»), и особый момент истории (в том числе истории взаимоотношений героев).

Первые намеки на человеческий план, казалось бы, чисто пейзажного стихотворения мы видели в смутном упоминании «обоих» (влюбленных), в мотиве «памяти», в гротескных образах «сном шипов» и сне, с которого каплет дождь, а более всего в сплошных метафорах-олицетворениях природы. Теперь все эти мотивы оживают и сгущаются. Возникает гамма переключек, соответствий-несоответствий с первой половиной текста. Все они так или иначе связаны с мотивом памяти и все большей детальностью («подробностью») видения. Неразличимости (для «лета») части и целого, живого и неживого — теперь отвечает модальность («сна» и «крыш», субъекта речи и «дождя»); нерасчлененной «жажде» лета, оботкавшей «память» героев, — «забывчивый», но пробуждающий память «дождик»; синкретическому «медовому, майному, мятному» — дифференцированный запах («пахло винной пробкой»), соединяющий физиологическую память обоняния («Так пахла пыль, так пах бурьян») с памятью исторической («Так пахли прописи дворян / О равенстве и братстве»), в которую оказывается вписанной и героиня, продолжающая их дело («Вводили земство в волостях, / С другими — вы, не так ли?»), наконец, на смену метафорам-олицетворениям приходит потенциальный символический параллелизм.

Но «Лето» отличается минимальной выявленностью символического плана. В нем, как в некоторых образцах классической китайской поэзии, ничто не является символом и в то же время все им становится. Это затрудняет интерпретацию стихотворения. Так очевидно, что «запах винной пробки» в конце пятой строфы «появляется как чувственное восприятие убывающего лета, но в двух заключительных строфах его образное значение расширяется и включает в себя политическую и социальную обстановку лета 1917 года» (385, с. 149)<sup>5</sup>. Вместе с этим в стихотворение входит тема исторической памяти и связи времен.

Но у интересующего нас образа есть и более глубокий и потаенный план, выведенный на поверхность Е. Фарино. Согласно его интерпретации, «у дверей» — пространственный переходный мотив; «топтался» в сочетании с «винной пробкой» — мотив «опьянения» или «подхмеленного состояния», повторяющий в ином виде мотив полусна-полуяви («Скорей со сна, чем с крыш») и т. д. (300, с. 183). В плане более широком речь идет (так считает исследователь) о «сырой прелести мира» как признаке не только «влажности», но и «неорганизованности», «первозданности» (300, с. 13). В этом мифологизированном контексте за видимой пространственной и причинной связью образов дождя и вина открывается семантическая эквивалентность их в нескольких планах: как «божественных», «небесных напитков», связанных со spiritus (spiro — воздухом, дуновением, веянием, дыханием, жизнью) (300, с. 214), но и с «брожением» — переходом от физических проявлений мира к состоянию поэтического слова (300, с. 187).

В завершающих двух строфах —

Так пахла пыль. Так пах бурьян.  
И если разобраться,  
Так пахли прописи дворян  
О равенстве и братстве.

Вводили земство в волостях,  
С другими — вы, не так ли?  
Дни висли, в кислице блестя,  
И винной пробкой пахли. —

эти намеченные символические подтексты остаются лишь легко намеченными, что особенно очевидно при сопоставлении с дублетом «Лета» — стоящим в последнем разделе книги, уже с сентябрьским, т. е. не летним, а осенним стихотворением «Имелось». В нем пейзаж, близкий нашему целым рядом деталей, оказывается лишь одним планом того, что «имелось»:

Засим имелся сеновал  
И пахнул винной пробкой  
.....  
В траве, на кислице, меж бус  
Брильянты, хмурясь, висли,  
По захладелости на вкус  
Напоминая рислинг

Но рядом с ним в финале возникает второй, параллельный план:

Имелась ночь. Имелось губ  
Дрожание. На веках висли  
Брильянты, хмураясь. Дождь в мозгу  
Шумел, не отдаваясь мыслью.

Нет сомнения, что пейзаж «Лета» тоже не последнее, что в нем «имеется», но очевидно и то, что второй план не случайно остался невыговоренным и имплицитным, все еще не отделившимся от тех «единственных» дней, которые

Висли, в кислице блестя,  
И винной пробкой пахли.

Точнее сказать, смысл и внесмысловая активность пейзажа заданы поэтом как имманентные изображенному миру — лету-жизни, но и неразличимо стоящими за ними и постепенно проявляемыми и обретающими историческую и творческую память героями.

---

1. В современном поэту энциклопедическом словаре в статье о бабочках описываются их «хоботки», а затем говорится: «У немногих бабочек некоторые места на крыльях не покрыты чешуйками и представляют вид прозрачных пятен (окошечко)» (Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 2а. СПб., 1891, С. 601).

2. По позднему объяснению поэта, «майный — маетный, мающий, томящий, от слова маета, маять» (*Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 466).

3. Для сравнения: о — 21,4 и 24,4 %; и (ы) — 0 и 17 %; е — 7 и 9,7 %; у — 7 и 6 %.

4. Ср. строки О. Мандельштама: «Тянуться с жалостью бессмысленно к чужому» и описание «жизни» в ранней прозе самого Пастернака: она «ведь тоже выполняет, но не замечает себя и только предлагает себя в кариатиды неисполнившегося лиризма»; она разыскивает в «чужой квартире самое себя» и уходит, «совсем себя растерявши, забывши совсем о себе» (*Пастернак Б.* Заказ драмы // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 745–746).

5. Правда, далее исследовательница делает акцент на якобы ироническом и отрицательном отношении Пастернака к либеральным идеям прошлого и настоящего (С. 149–150), для чего текст не дает достаточных оснований. Перед нами еще один пример того, как осторожен должен быть исследователь, имеющий дело со столь неэксцентрированным символическим смыслом.

#### 44. ГРОЗА МОМЕНТАЛЬНАЯ НАВЕК

А затем прощалось лето  
С полустанком. Снявши шапку,  
Сто слепящих фотографий  
Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это  
Время он, нарвав охапку  
Молний, с поля ею трафил  
Озарить управский дом.



И когда по кровле зданья  
Разлилась волна злорадства  
И, как уголь по рисунку,  
Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознания:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем!

Первыми же словами («А затем») стихотворение заявляет о себе как о прямом продолжении предыдущего (прощании с летом, точнее — *прощании лета!*). Одновременно оно завершение всего цикла «Елене». Его финальное положение побуждает поэта отчетливее, чем в прежних случаях, выявить и самим заглавием запечатлеть лежащее в основе всего цикла соположение времен — в парадоксальной, если не гротескной поэтической формуле: «Гроза моментальная навек». «Моментальным навек» (по другой формулировке — «импрессионизмом вечного»), как мы увидели, было уже и предыдущее «Лето». В чем своеобразие нашего стихотворения?

## 1

Оно стянуто к одному центру — ситуации прощания «*лета с полустанком*».

Как заметила К. О'Коннор, этот полустанок теперь скорее «место посадки, чем место назначения, роль которого приписывалась ему раньше в титульном стихотворении книги, также описывавшем грозу. Время года теперь не весна, а уходящее лето, и когда-то ожидаемая железнодорожная остановка теперь скорее удаляется, нежели появляется в поле зрения» (385, с. 149). Исследовательница говорит и о столь же значимых переключках со стихотворением «Дождь», которое завершало первый цикл книги так же, как наше завершает цикл предпоследний. В «Дожде» «смех и игра капель выражали оживление более доброе, нежели то, что мы видим тут. «Злорадство», которое высказал здесь дождь, может быть ответом на неизбежную разлуку влюбленных и предполагаемый конец их романа. И если упоминание «полустанка» в первой строфе было перевернутым эхом титульного стихотворения, то злобное наслаждение дождевых каплей чужими страданиями также является обратным отголоском «дождливых» стихотворений первой главы («Плачущий сад» и «Дождь»), где дождь отражает настроение поэта и является, таким образом, его вторым «я»» (385, с. 150). И сама гроза, кажется, разразилась для того, чтобы, как на фотографии, запечатлеть последний момент лета 1917 года и, изъяв его из времени, дать ему вторую жизнь в *памяти и истории*. Таков первый и как будто самоочевидный смысл изображенной ситуации. На самом деле у Пастернака и так, и не так.

Мы помним, что весь цикл «Елене» — постперцепция и поиск утраченного времени. Теперь, пройдя в памяти то, что с ним случилось, герой доходит до того момента прошлого, когда *непосредственная жизнь впервые начала становиться жизнью вспоминаемой*. Собственно, тогда и родилась впервые постперцепция. Именно над этой первой постперцепцией и рефлексировал Пастернак в завершающем стихотворении цикла. Таким образом, действительный смысл ситуации «Грозы моментальной навек» — не само прощание с пережитым, даже не просто воспоминание об этом прощании, а вторичная рефлексия над ним.

Такая многослойность временной и рефлексивной перспективы создает за видимой определенностью картины ощущение еще не освещенной и не реализованной глубины, приоткрываемое в ключевой последней строфе:

Стал мигать обвал сознания:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем!

Это событие явно отнесено к прошлому (см. цепочку временных указателей: «а затем», «снял», «меркла», «в это время», «когда <...> разлилась», «стал мигать», «казалось»). Но: «Где теперь светло, как днем!» — Когда «теперь»? Тогда, когда герой наблюдал грозу, или теперь, когда он ее вспоминает и «создает»? Заглавие подсказывает, что такое «теперь» — «моментальное навек», а потому оно не элементарно, а многослойно. Кроме того, из времени в вечность переходит не *свершившееся* событие (ведь перед нами только канун «озаренья»), и даже не само *событие*, а *интенция*, которая освещает все уже происшедшее *обратным* светом и является художественной реализацией той тематической постперцепции, на которой основана ситуация стихотворения.

Поэт дал нам параллель к ней: у «Грозы моментальной навек» есть своеобразный дублет — миницикл «Два письма» (1921), занимающий в «Темах и вариациях» место, в точности соответствующее положению нашего в «Сестре моей — жизни» (он заканчивает предпоследний цикл книги, а за ним следует завершающий цикл «Осень», как в «Сестре...» «осеннее» «Послесловье»). В первом письме — встревоженное обращение к любимой, с которой герой давно расстался: «Моя ж рука давно отсутствует: / Под ней жилой кирпичный призрак». Как выясняется далее, речь идет о доме, очевидно, связанном с памятью об их любви:

Я не бывал на тех урочищах  
Она ж /рука. — С.Б./ ведет себя, как прадед,  
И, знаменьем сложась пророчащим,  
Тот дом по голой кровле гладит.

Нетрудно увидеть, что и «дом» и «кровля» — вариации на знакомую по нашему стихотворению тему, в чем окончательно убеждает второе письмо:

На днях, в тот миг, как в ворох корпии  
Был дом под Костромой искромсан,  
Удар того же грома копию  
Мне свел с каких-то незнакомцев.

Он свел ее с их губ, с их лацканов,  
С их туловищ и туалетов,  
В их лицах было что-то адское,  
Их цвет был бледно-фиолетов.

Он свел ее с их губ и лацканов,  
С их блюдецек и физиономий,

Но, сделав их на миг мулатскими,  
Не сделал ни на миг знакомей.

В ту ночь я жил в Москве и в частности  
Не ждал известий от бесценной,  
Когда порыв зарниц негаснувших  
Прибил к стене мне эту сцену.

Здесь расставание героев завершается предчувствуемой гибелью «дома», сопровождающейся отпечатком, оставленным грозой на стене другого, московского, жилья, где теперь обитает «я» (ср. с нашим стихотворением, в котором второй «отпечаток» – внутренний: «озарение»; так, впрочем, можно понять и «второе письмо»). Но рассказ ведется не непосредственно с места и во время событий, а постфактум и уже после рефлексии: все произошедшее увидено не участником, а зрителем, названо «сценой» и сообщено в *письме*, т. е. уже отлито в определенную форму. «Гроза моментальная навек» тоже подана как «сцена» из прошлого (с жестами ее участников – «снявши шапку», «в это время он...»), притом сцена незавершенная, но остановленная навек в *изображении и памяти* и таящая в себе, подобно произведению искусства, возможность все новых и новых рефлексий.

Черты искусства в нарисованной картине Пастернак подчеркивает многократно: в заглавии и образе «ста спящих фотографий» («моментальных навек»); в ассоциации с живописью («меркла кисть сирени») и отождествлении действий грозы с работой живописца, создающего надлежащее освещение («трафил / озарить управский дом»), а затем наносящего цвет («по кровле зданья / разлилась волна...») и накладывающего тени: «И, как уголь по рисунку, / Грянул ливень всем плетнем». «Ливень» здесь не только «черный» и сплошной, т. е. идущий вдоль всего «*плетня*», но и «искусный», «*заплетенный*» (ср. в «Темах и вариациях» стихотворение: «Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей / И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!»). Очевидно, что метатекстуальный план, почти всегда присутствующий в «Сестре моей – жизни», теперь выполняет особую роль, а «форма» становится, если использовать слово Д. Джойса, «миметической», т. е. авторефлексивной. Это заставляет нас присмотреться к ней внимательней.

## 2

«Гроза моментальная навек» написана четырехстопным хореем, четверостишиями, в которых первые три клаузулы женские, а четвертая мужская. Размер уже встречался в книге – в «*Mein Liebchen...*» (со сплошными женскими клаузулами) и в «Дик прием был, дик приход» (со сплошными мужскими окончаниями). Говоря о первом из названных стихотворений, мы отмечали его связь с пушкинскими «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы», задавшими семантический ореол одному из изводов русского четырехстопного хореем.

Ассоциации с Пушкиным еще отчетливее в нашем случае. Прежде всего, переключаются темы «ночи», стихии и поиска смысла. Стихотворение Пастернака «ночное» («Ночью снял на память гром») и вникающее в темный (или ослепляюще яркий) язык стихии, который герой стремится понять: ср. финальные строки:

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ишу,

либо в варианте Жуковского, который был известнее в начале века:

Темный твой язык учу..

У Пастернака:

Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем!

И формально оба текста почти одинаковы по объему (15 и 16 строк), сочетают женские и мужские клаузулы, имеют сквозную и именно мужскую рифму (к слову «огня» у Пушкина и к слову «гром» у Пастернака) и даже одинаковые преобладающие ударные гласные в рифменных окончаниях («а» – 50 % у Пастернака и 46,6 % у Пушкина, «о» – соответственно 25 и 26,6 %).

Конечно, стихотворения Пастернака и Пушкина очень непохожи, но представляется, что различия младшим поэтом творчески предусмотрены. Предельно «неопределенному», хаотически аморфному состоянию пушкинской стихии у Пастернака соответствует, напротив, ее предельно интенсивное излучение. «Поиску» смысла – почти озарение. Внешне аморфной и хаотичной системе чередования мужских и женских клаузул – регулярное и предельно четкое сочетание трех женских окончаний и завершающего мужского. Астрофической и асимметричной (пятнадцать строк) композиции – симметричная (16 стихов, четыре строфы) и строго выдержанная, но редкая для русской поэзии строфа: четыре катрена, строки которых рифмуются не внутри строфы, а с соответствующими строками следующей строфы, по схеме: 1) абвг; 2) абвг; 3) дежг; 4) дежг.

Такая демонстративная пластичность и строгость миметической формы (особенно на фоне пушкинской размытости очертаний, звука и цвета) скрывает, однако, у Пастернака, как мы уже заметили, и глубокую многослойность и неопределенность. Это касается и строфической формы. В нашем тексте продолжена установка на «неправильные» строфы, начатая примерно в середине книги («Наша гроза», «Еще более душный рассвет», «Как усыпительна жизнь», «У себя дома», «Как у них», позже – «Давай ронять слова», «Конец»). «Неправильность» их не столько в самой структуре, сколько в поливариантности, даже «амбивалентности» и возможности их разных интерпретаций. Так, строфы «Конца», как показано в специальной работе, в равной мере могут быть интерпретированы не только как трехстишия (что очевидно), но и как пятистишия (139, с. 27). И четыре катрена нашего стихотворения, попарно рифмующиеся друг с другом (первая строфа со второй, а третья с четвертой) являются одновременно с этим двумя графически разделенными (в промежутке между вспышками молний), но спаянными системой рифм восьмистишиями, к тому же объединенными тем, что их последние строки соединены сквозными созвучиями, намекающими на возможность увидеть их как одну суперстрофу.

Не так заметна, но не менее важна неопределенность ритмическая, выразившаяся в отходе от альтернирующего ритма, господствовавшего со времен Пушкина в четырехстопном хорее, в том числе и в стихотворениях самого поэта, написанных этим размером и вошедших в «Сестру мою – жизнь». Третья стопа, которая по закону альтернирующего ритма должна быть самой слабой и чаще всех иметь форму пиррихия, в «Грозе моментальной навек» – сильная (и уступает лишь второй стопе): в ней все-

го два пиррихия (в 3-й и 14-й строках: «Сто слепящих *фотографий*», «И как уголь *по рисунку*»). Напротив, семь пиррихиев приходится на первую строфу (1, 2, 8, 9, 10, 11, 16-я строки), которая оказалась самой слабой, заместив в этом качестве третью. Такая непривычность звучания четырехстопного хорей в нашем случае более всего затрудняет возможность увидеть важные переключки стихотворения Пастернака со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы» и с порожденным ими изводом философской лирики, темой которой стала «тревожная смутность ищущей мысли» (М.Л. Гаспаров).

### 3

Отмеченные особенности ритмической и строфической структуры – выражение глубинных смыслов, имманентных стихотворению и проявляющихся на всех уровнях целого. На сюжетно-композиционном уровне этот принцип предстает как *обратная перспектива*. Мы уже коснулись ее, когда писали о постперцепции и роли вторичной рефлексии у Пастернака. Остановимся на этом подробнее, начиная с самой художественной ситуации.

Как из-за обманчивой определенности и кажущейся простоты временной структуры не сразу становится ясной многослойность и одновременность рефлексивно-го плана, так же только внимательному взгляду открывается перспектива изображения. Может показаться, что стихотворение подчинено законам прямой перспективы, а картина увидена с точки зрения героя, прощающегося с летом. Между тем у Пастернака активным субъектом оказывается само *лето*: это оно прощается с полустанком и героем. Действующее лицо («гром») – из лагеря грозы и лета; именно ему принадлежит инициатива. Сам полустанок, «управский дом», находящийся ровно в центре картины (и стихового пространства) озаряются извне, претерпевают, а не просто совершают действие. То, что происходит в природе, имеет, как мы увидим, человеческое *соответствие*, но и герой не активно создает, а страдательно претерпевает миг на пороге озарения. Он мог бы сказать о себе словами более позднего текста: «Я обьят / Открывшимся. Я на учете» (Вторая баллада, 1930).

Итак, у Пастернака не герой прощается с летом, а *само лето* прощается с полустанком, домом и героем: именно оно субъект действия и в его *обратной* (по отношению к интенции героя) *перспективе* изображено событие. Герои же (а особенно героиня) максимально растворены в рассказываемом событии и имманентны ему. Поэтому вместо субъектов архитектурную роль берет на себя сам психологический параллелизм, соединивший в себе два обычно самостоятельных плана – субъектный и образный. Он более всего другого в стихотворении подводит нас к видению целого.

### 4

В первый раз параллелизм вспыхивает как будто бы в деталях второй строфы: *меркнущая кисть сирени и сорванная охапка молний*, которая должна взамен «озарить» дом. Позже дом действительно осветится грозой, но «озарится» не он, а сознание героя. Произойдет это во второй половине стихотворения – в двух завершающих строфах:

И когда по кровле *зданья* // Стал мигать обвал *сознания*:  
Разлилась волна *злорадства* // Вот, казалось, *озарятся*  
И, как уголь по *рисунку*, // Даже те углы *рассудка*,  
Грянул ливень всем *плетнем*, // Где теперь светло, как *днем!*

Очевидно, что формальная особенность текста — редкий тип строф, рифмующихся между собой в порядке следования их строк, — является не просто выражением принципа неопределенности (о чем мы уже говорили), но одновременно призван реализовать архитектуру параллелизма. Рифменными переключками соединены как раз соответствующие природный и человеческий члены этой образной конструкции в целом (строфы) и по частям (стихи). Помимо рифм, параллельные строки связаны и другими звуковыми повторами, в том числе семантизирующими:

И, как уголь по рисунку, // Даже те углы рассудка (уголь-углы, у)  
 Разлилась волна злорадства // Вот, казалось, озарятся (зл, вл, а)  
 И когда по кровле зданья // Стал мигать обвал сознания (вл, а)  
 Грянул ливень всем плетнем, // Где теперь светло, как днем! (гр, лв-вл, вс, е, о).

Не обойдем вниманием малозаметные паронимы, намечающие как бы случайную, но художественно значимую связь между словами посредством «поэтической этимологии» — создания «псевдокорней»: зл (разлилась, злорадства, казалось); вл / лв (кровля, обвал, волна, ливень) и др. Особенно показательны, что помимо прочего соответствующие строки — части двух членов параллелизма — прошиты одними и теми же сквозными ударными гласными «а» и «о», т. е. «соответствия» доведены до звука (значимость данных звуков многократно усилена тем, что именно они, как мы уже заметили, являются ключевыми и сверхчастыми в стихотворении). Ударное «о» концентрируется именно в последних строках каждой строфы, в их мужских окончаниях, которые становятся частью сквозной рифмы (гром-дом-плетнем-днем) и завершающим аккордом звуковой инструментовки. Ударное же «а» в рифмах — протяженный лейтмотив фонического уровня — тяготеет к середине в 1–2 строфах (еаао, заао) и началу в 3–4 строфах (аауо, аауо).

## 5

Завершающий параллелизм «Грозы моментальной навек» говорит не только о роли этого образного языка в «Сестре моей — жизни», он ведет нас и специально к «Нашей грозе», в которой параллелизм тоже не только образный, но и композиционный принцип. Переключки распространяются на звуко-смысловые образы: «гроза» и «озарень» — оба члена параллели были соположены уже в «Нашей грозе»:

Приблизь лицо, и, в озареньи  
 Святого лета твоего,  
 Раздую я в пожар его!

И даже строфическое и звуковое оформление параллелизма нашего стихотворения имели предвестие в более раннем, где строфы рифмовались частично внутри себя (3–4 строки) и частично вне себя (1–2 строка каждой строфы с 1–2 строкой следующей), предсказывая избранную теперь и, как мы убедились, значимую строфическую форму.

Но обращает на себя внимание и важное различие. «Наша гроза» — вся в настоящем времени, тогда как «Гроза моментальная навек» (мы это уже много раз подчеркивали) — постперцепция. При всех иронических и трагических мотивах раннее стихотворение едва ли не «дионисийское» и «теургическое», и уж по крайней мере дифирамбически радостное. Позднее — драматичнее и трезвее. Гроза теперь не «жрец», а фотограф, в лучшем случае — художник. И субъект речи не «я», создающий

женщину, а герой, переживающий «обвал сознания» и, тем не менее, стоящий на пороге нового озарения, которое должно объяснить ему то, что не открылось в «нашей грозе» как непосредственному действующему лицу драмы существования<sup>2</sup>. Так завершается «основная часть» книги, дальше идет «послесловие».

---

1. «А» в рифмах – 50 %, во всем тексте – 46,3 %; «о» – 25 %, 22,2 % (другие звуки – значительно реже).

2. См. подборку текстов, связанных с темой «озарения», в нашем анализе стихотворения «Попытка душу различить».

## ПОСЛЕСЛОВЬЕ

Стихотворения этого цикла (кроме «Конца», который назывался «В тысячу первую» и имел эпиграф: «Из 1000 и 1 ночи») отсутствовали в автографе 1919 года, хотя некоторые из них («Давай ронять слова» и «Нет, не я вам печаль причинил», 1917) к тому времени уже были написаны. Очевидно, Пастернак, не имея замысла завершающего цикла, дифференцированного от «Путевых заметок», не видел и того, что уже созданные стихи должны войти в книгу. Когда же замысел финала был осознан, то к уже написанным «Концу», «Давай ронять слова» и «Нет, не я вам печаль причинил» присоединились в автографе 1920 года «Имелось» и «Любить, – идти, – не смолкнул гром». Позже, в 1921 году, написано «Любимая, – жуть! Когда любит поэт». Таким образом, «Послесловие» – не только последний, но и самый поздний по времени оформления цикл «Сестры моей – жизни». Это обостряет вопрос о причинах и смысле его появления.

Несомненно, «Послесловие» вместе с «Возвращением» и «Елене» – финал книги. Мы уже ставили вопрос о том, почему поэту было необходимо дифференцировать прототекст «Путевых заметок» на три цикла, а последний из них создать по существу заново на основе «Конца». Ответ, очевидно, состоит в том, что три выделившихся цикла – три завершающих стадии обретения утраченного времени. О двух первых мы уже говорили. «Послесловие» же – та стадия постперцепции, когда лирическое «я» заняло по отношению к событию принципиально иную позицию, чем во всей предшествующей книге. Оно стало не только имманентно, но и трансцендентно прошлому так же, как осенний хронотоп – летнему, а «Бог любви» – влюбленному Демону. В переключке-диалоге с магистралом («Памяти Демона») и всей книгой теперь совершается переход авторской интенции на качественно иной, чем прежде, авторефлексивный уровень. То, что воспринималось прежде как последняя авторская позиция, теперь оказывается точкой зрения *изображенной и принадлежащей герою*. А это углубляет смысловую перспективу не только финальных циклов, но и всей «Сестры моей – жизни».

#### 45. «ЛЮБИМАЯ, – ЖУТЬ! КОГДА ЛЮБИТ ПОЭТ»

Любимая, – жуть! Когда любит поэт,  
Влюбляется бог неприкаянный.  
И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.  
Он заслан. Он кажется мамонтом.  
Он вышел из моды. Он знает – нельзя:  
Прошли времена и – безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.  
Как спаивают, просыпаются.  
Как общелягушечью эту икру  
Зовут, обрядив ее, – паюсной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,  
Умеют обнять табакеркою.  
И мстят ему, может быть, только за то,  
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт  
И трутнями трутся и ползают,  
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,  
Подымет с земли и использует.

И таянье Андов волеет в поцелуй,  
И утро в степи, под владычеством  
Пылящихся звезд, когда ночь по селу  
Белеющим бляньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы  
Пахнет по тифозной тоске тюфяка,  
И хаосом зарослей брызнется.

Стихотворение открывает последний цикл книги – «Послесловье» и датировано 1921 годом, т. е. является одним из самых поздних текстов «Сестры моей – жизни». Перед нами уже не просто постперцепция, как было в «Возвращении» и «Елене», а взгляд на прошлое извне и из иного состояния мира. В последующих стихотворениях цикла это иномирное состояние предстанет как «осень», сменившая «лето», а в нашем оно воплощено в особом типе интенции, которая внешне выражается в отсутствии в тексте «я» и во взгляде на лирического субъекта со стороны, как на третье лицо («он»).

Такая форма высказывания до этого в чистом виде не встречалась ни разу. Ближе всего к ней «Памяти Демона» (выполняющее роль своеобразного «предисловия» или «магистрала» к «Сестре моей – жизни»)¹. Существенная разница, однако, в том, что



Демон — «легендарный» персонаж и действительно «другой» по отношению к субъекту речи, тогда как герой нашего стихотворения не кто иной, как сам лирический субъект, видящий себя в качестве «другого», но — подчеркнем это особо — *демонического «другого» («поэта»)*.

Помимо «он» («поэт») в стихотворении представлены еще два субъекта: «ты» («любимая», к которой обращена речь) и «они», заставляющие нас вспомнить «старших» («людей в брелоках» — «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»). *В присутствии любимой и адресуясь к ней субъект речи говорит о себе и о «них» в третьем лице*, причем о них — откровенно саркастически. Такая субъектная структура опять отсылает нас к только что названному стихотворению, в котором говорящий тоже саркастически относился к «ним» и был способен увидеть себя со стороны. Однако существенна разница и между этими случаями. В «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе» любимая была третьим лицом, теперь она стала — «ты». Раньше субъект речи мог взглянуть на себя глазами «старших», теперь этого нет, и может показаться, что избранная форма высказывания служит целям апологии возвышенного героя-поэта и его любви, противопоставленных ничтожным «им» и их чувствам.

Такое впечатление усиливается параллелями с поэзией В. Маяковского. К. О'Коннор заметила, что «стихотворение начинается с яркого и самоуверенного преувеличения, напоминающего чем-то любовную лирику Маяковского» (385, с. 156). И дело не только в гиперболизме и особом тоне, но и в том, что именно для Маяковского характерна подобная структура субъектной сферы: «я» в присутствии любимой и адресуясь к ней противопоставляет себя осмеиваемым «им». У нас есть основания говорить, что здесь не непосредственное и наивное совпадение с современником, а эстетически осознанный диалог с ним и ответ ему.

Уже замечено, что «в этом стихотворении интонационный строй не замкнут на соотношение пафоса и сарказма. Есть что-то “третье”. “Он вышел из моды” — это и насмешка, и достаточно всерьез: поэт и сам знает, что прошли времена романтического самоутверждения» (3, с. 89). Тем не менее, исследователь все же в конечном счете склоняется к тому, что ирония в данном случае призвана лишь смягчить романтической пафос: «В раскрытии романтического конфликта Пастернак объективнее Маяковского или Цветаевой, он не погружается в него безоглядно, с головой, а оставляет себе возможность для обзора. Неповторимо-пастернаковское (“И таянье Андоров в поцелуй...”) пробивается в стихотворении сквозь типовую оппозицию “поэт-мещанство” и в результате отодвигает ее на второй план» (3, с. 90).

Замечательно, что и здесь всплывает имя Маяковского. Но исследователь не сделал всех выводов из замеченного им (и не характерного для Маяковского) «третьего» — «авторонической» интонации. Не учел он и тютчевскую реминисценцию у Пастернака. А она «работает» на диалог с Маяковским и помогает увидеть героиню не как объект («Подымет с земли и использует»), но как субъекта, чья точка зрения учитывается автором («Любимая, — жуть!»), благодаря чему открывается скрыто покаянная интенция субъекта речи, обращенная к героине и заставляющая его оценить сторонним взглядом самого себя. Сначала, однако, рассмотрим более очевидное отношение.

## 1

Внешняя композиция стихотворения подчинена противопоставлению «поэта» — «им». После двух вводных и обращенных к героине строф о влюбленном поэте — неприкаянном боге, пять оставшихся четверостиший симметрично разделены. Две с

половиной строфы – инвектива, в которой противоположность «поэта» и «их» дана в прямом слове («Он видит, как свадьбы справляют вокруг. / Как спаивают, просыпаются. / Как общелягушечью эту икру / Зовут, обрядив ее, – паюсной. // Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто, / Умеют обнять табакеркою. / И мстят ему...»; «Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт, / Где трутнями трутся и ползают...»). В соположении с заданным в первой строфе образом –

И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых –,

где «хаос» ассоциируется со змеем-драконом («выползает»), «они» поданы как хтоническая «мелюзга» (лягушки, трутни, которые к тому же «ползают», пародируя «большой хаос»). Пародийность не только в «малости» этого мира, но и в его нецельности и «искаженности». Сам язык, которым поэт вынужден говорить об «их» ценностях, деформирует целостное видение мира: так ключевая поэтическая формула книги *«сестра моя – жизнь»* распадается на предельно далекие от своего прототипа *«жизнь»* (которую, «как жемчужную шутку Ватто умеют обнять табакеркою») и *«вашу сестру»*<sup>2</sup>.

Другие две с половиной строфы – видимая апология «поэта». Она построена так, что в месте встречи с предшествующей частью –

Он вашу сестру, как вакханку с амфор,  
Подымет с земли и использует –

возникает своеобразное двуголосие, ибо на слово субъекта речи падает объектная тень «их» языка. О «вашей сестре» мы уже упомянули. На фоне «сестры-жизни» (в присутствии и в обращении к которой фраза звучит) такое сочетание, сохраняя память об источнике, одновременно оказывается его прозаически сниженным (и что хуже – опошленным) вариантом (как в «Докторе Живаго» Танька Безочереднова по отношению к Ларе). Не менее сложно и слово «использует». Это, конечно, «их слово». Оно принято субъектом речи для того, чтобы быть преодоленным, но сохраняет отчетливое двуголосие, которое не может быть снято нарастающей высотой и грандиозностью финала:

И таянье Андов волеет в поцелуй,  
И утро в степи, под владычеством  
Пылящихся звезд, когда ночь по селу  
Белеющим бляньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы  
Пахнет по тифозной тоске тюфяка,  
И хаосом зарослей брызнется.

Ср. «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь» из «Тем и вариаций»:

А пока не разбудят, любимую трогать  
Так, как мне, не дано никому.

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью  
Трогал так, как трагедией трогают зал.

В полной мере такое двуголосие мы оценим, когда услышим вторую, потаенную интенцию субъекта речи.

## 2

В отличие от первой («саркастический») эта ценностная экспрессия уведена в подтекст и лишь изредка всплывает в светлое поле текста, в том числе благодаря реминисценциям. Ближайшая из них отсылает к стихотворению Ф. Тютчева:

Не верь, не верь поэту, дева;  
Его своим ты не зови —  
И пуще пламенного гнева  
Страшись поэтовой любви!

(ср.: «дева», «страшись» — и «любимая, — жуть!»; «Когда *любит поэт, / Влюбляется бог неприкаянный*» — «И пуще пламенного гнева / Страшись *поэтовой любви*»). К миру Тютчева ведет нас и «хаос», «выползающий на свет». В контексте именно тютчевской поэзии, хаос, как известно, особенно тесно связан с любовью — прежде всего через нее он входит в человеческую жизнь<sup>3</sup>. В то же время, здесь хаос полигенетичен и восходит также к стихотворению А. Белого «В золотистой дали» («Золото в лазури»): «Древний хаос, как встарь, / В душу крался смятеньем неясным».

Реминисценция из Тютчева проясняет не только связь «хаоса» и «любви», но и неоднозначность пастернаковского эмоционально-волевого тона, предлагая ей классический прецедент. Ведь и Тютчев создает своеобразную апологию поэта, но умеет видеть обе стороны и слышать оба голоса<sup>4</sup>. Не менее тютчевской важна здесь и другая, на этот раз автоаллюзия на стихотворение «Памяти Демона»: строка «Влюбляется бог неприкаянный» — в контексте книги подразумевает именно Демона, а не другого бога.

Центральное и самое поэтически сильное место нашего стихотворения — приведенные выше две заключительные строфы — помимо прочего содержат в себе узнаваемый демонический хронотоп: горам Кавказа, «синеве ледника» и «льдам вершин» из первого стихотворения соответствуют «Анды», — «таянью Андов» — «лавиной вернутся». Предельно интенсивное и гиперболическое изображение страсти, имеющее в мире Пастернака самостоятельную ценность, тоже не является последним смыслом изображенного. Именно такой сверхчеловеческий поцелуй Демона —

И таянье Андов волеет в поцелуй —

убивает Тамару: потому и «любимая, — жуть!», и композиционное кольцо, выделяющее «хаос», который несет одновременно смерть и жизнь:

И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых.

И хаосом зарослей брызнется.

Конечно, «хаос» первой строфы и конца стихотворения не совсем одно и то же. Вначале в нем акцентировано именно деструктивное начало «беспорядка», а связь с любовью дана почти намеком, понятным через поэзию Тютчева. Финальный же хаос — прямая эманация любви и всеединства, воплощенных в «поцелуе»:

И таянье Андов волеет в поцелуй,  
И утро в степи, под владычеством  
Пылящихся звезд, когда ночь по селу  
Белеющим бляньем тычется.

«Поцелуй», обычно связанный у Пастернака с образом губ, здесь сам становится животворящим и исполненным высшей полноты гротескным миром, а «беспорядок» в нем — форма «всеединого», синкретического бытия, в котором все нерасчленимо и взаимнообратимо. «Таяние Андов» и «утро в степи» — «сырая прелесть мира» — могут быть «влиты» «в поцелуй». «Утро», звезды и ночь — одновременны. Звук («блянье») имеет цвет, что удостоверено и звуковым «телом» слов («белеющим бляньем»). Сама ночь благодаря творительному падежу превращения оказывается стадом овец, над которыми (как в архаической загадке) простерты их небесные соответствия — звезды. Они «пылящиеся» — и это отсылает к упоминавшейся «степи», или, что у Пастернака одно и то же, — к стихотворению «Степь», в котором рисовалась близкая картина:

И Млечный Путь стороной ведет  
На Керчь, как шлях, скотом пропылен.

Здесь звезды — пыль, поднятая копытами, поэтому они и в нашем стихотворении «пылящиеся» — образ, благодаря которому верх и низ, небо и земля оказываются лежащими в одной плоскости, так же, как это было в «Степи». Переключка со «Степью», одним из самых «экстатических» стихотворений «Сестры моей — жизни», объясняет и выбор размера — балладного амфибрахия с чередованием четырехстопных и трехстопных строк.

Последняя строфа продолжает изображение синкретического мира всеединства, но в ней что-то неуловимо изменилось:

И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы  
Пахнет по тифозной тоске тюфяка,  
И хаосом зарослей брызнется.

В плане предметном теперь в фокусе внимания не «верх» (Анды, утро, звезды), а хтонический мир «низа» — «овраги», «тьма ботанической ризницы»<sup>5</sup> и вырастающий из нее «хаос зарослей». Одновременно влага и свет сменяются образами *дыхания* — «дышалось», «пахнет» и даже «брызнется». Завершающий предыдущую строфу творительный падеж превращения венчает и эту («хаосом зарослей брызнется»), но теперь он входит в симбиоз с творительным орудийным («всем», «всей тьмой»), что и определяет конструкцию всей строфы.

В прямой связи со структурой такого архаического творительного находится главное превращение, совершающееся в финале — *метаморфоза субъекта*.

Предыдущее высказывание было номинативным по своей структуре, а равным самому себе субъектом действия («вольет», «поднимет», «использует») в нем был «поэт». Напротив, высказывание нашей строфы — не номинативно, а самотождественного субъекта у него нет. Теперь действие не принадлежит «поэту»: «пахнет», «брызнется» — не он, это действие совершит «им» некая неназванная сила или «дух» (так же не «овраги дышат», а «оврагам дышится»). Перед нами безличные глаголы, действия не человека, а «духа», активного и пассивного одновременно, близкого к архаическому «эргативному» субъекту, «обреченному на активность», по формулировке А.Ф. Лосева.

Такой субъект может быть идентифицирован — это *Демон*, в которого буквально на наших глазах самозабвенно и пугающе превратился «поэт» (в другом стихотворении Пастернака Демон назван «духом земли», что согласуется с его «хтоническим» окружением в нашем финале). Но ведь здесь только реализуется то, что утверждалось в первых строках:

Любимая, — жуть! Когда любит поэт,  
Влюбляется бог неприкаянный.  
И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых.

В свете совершившейся субъектной метаморфозы, «положением реальным» становится и «жуть!» — *предчувствуемая реакция героини*. Она не дает «дионисийскому» самозабвению и саркастической риторике стать единственными эмоционально-волевыми тонами стихотворения. Если отношение к «ним» породило своеобразное двуголосие, то учет интенции героини (и отсылка к тютчевской традиции) позволили задать главное, без чего стихотворение не стало бы самим собой, — метарефлексию субъекта речи над *поэтом в себе как демонической силе*. И это лишь первое слово «Послесловья»: поэт в завершающем цикле будет возвращаться к демонической теме с учетом того, что он понял во всей книге.

В заключение еще раз подчеркнем: в стихотворении, открывающем последний цикл, автор осознает *поэта* в своем лирическом «я» как демоническую силу. Но если это так, то тот же смысловой ореол возникает над прежними описаниями любовного самозабвения, перехода границ, животворящего хаоса: все они также оказываются — в обратной перспективе — связаны с демоническим началом как его понимает теперь Пастернак, т. е. с «натурально-стихийной, неопределившейся и ненаправленной духовностью»? Этот вопрос возникает естественно, но не будем пока торопиться с ответом на него. Присмотримся к другим стихотворениям «Послесловья».

---

1. Оба текста связаны и в других отношениях, что позволяет говорить, будто «Любимая — жуть!..» — «параллельна по отношению к вступительному стихотворению». См.: *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 27.

2. Этого не учитывает О'Коннор, хотя сам факт переключки формул отмечает (*О'Коннор К.* Указ. соч. С. 157).

3. См. об этом: *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 476–478.

4. Об умении поэта «слышать голоса» и диалогическом начале в поэзии Тютчева говорится в целом ряде работ: *Лотман Ю.М.* Ф.И. Тютчев. Два голоса // Лотман Ю.М. *Анализ поэтического текста*.

Л., 1972; *Бишток Л.М.* К вопросу о мироотношении Тютчева // Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1974; *Неумоина Е.Г.* Диалогические отношения в композиции «Денисьевского цикла» Ф.И. Тютчева // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Учен. зап. Горьковского ун-та. Вып. 132. Горький, 1972; *Чижиковский П.Б.* Диалог культур в лирике Ф.И. Тютчева // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

5. Этот образ нуждается в комментарии. По К. О'Коннор, «тьма ботанической ризницы» говорит о «богатстве природы, поскольку ризница — это место, где хранятся святые одеяния. Более того, здесь на ум приходит первобытный запах темных церквей и соборов» (Указ. соч. С. 159). Таким образом, «ботаническая ризница» — метафорическая перифраза земли, в которой хранятся семена растений — ее будущих облачений-риз. Тьма здесь сразу и подземная «темнота», и «неисчислимость». Очевидно, сближение земли с ризницей должно свидетельствовать о «священном» характере хтонической глубины, осложненном для Пастернака его личным «ботаническим», «растительным», глубоко разветвленным мифом, порожденным его фамилией. Наконец, «пахнет» связано с «воздухом-запахом» и с «распахнутостью-открытостью».

#### 46. «ДАВАЙ РОНЯТЬ СЛОВА»

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь?

Давай ронять слова,  
Как сад — янтарь и cedру,  
Рассеянно и щедро,  
Едва, едва, едва.

Не надо толковать,  
Зачем так церемонно  
Мареной и лимоном  
Обрызгнута листва.

Кто иглы заслезил  
И хлынул через жерди  
На ноты, к этажерке  
Сквозь шлюзы жалюзи.

Кто коврик за дверьми  
Рябиной иссурьмил,  
Рядном сквозных, красивых  
Трепещущих курсивов.

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб август был велик,  
Кому ничто не мелко,  
Кто погружен в отделку

Кленового листа  
И с дней еkkлeзиаста

Не покидал поста  
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб губы астр и далий  
Сентябрьские страдали?  
Чтоб мелкий лист ракиит  
С седых кариатид  
Слетал на сырость плит  
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?  
— Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви,  
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль  
Загадка зги загробной,  
Но жизнь, как тишина  
Осенняя, — подробна.

Второе стихотворение «Послесловья» в отличие от первого — одно из хронологически ранних (1917), но в автографах 1919-го и 1920 года оно отсутствовало и вошло в состав книги только в ее первом издании (1922). Таким образом, органическая необходимость присутствия в «Сестре моей — жизни» одного из лучших стихотворений поэта была осознана им далеко не сразу. Можно предположить, что причина этого в осеннем колорите «Давай ронять слова», который по первоначальному замыслу, очевидно, не должен был присутствовать в книге о «лете 1917 года» — единственное исключение, как показывает автограф 1919 года, делалось для «Конца», которому предшествовало прощание с летом («Гроза моментальная навек»).

Но есть в «Сестре моей — жизни» еще одно (кроме «Конца») стихотворение, в котором «осень» вторгается в «лето» — это «Балашов», и именно строки из него становятся эпиграфом к «Давай ронять слова». Интересно, что насчет эпиграфа поэт постоянно колебался и в целом ряде изданий то отказывался от него, то снова его восстанавливал. Очевидно, он временами казался поэту слишком прямым указанием на ту связь, которая могла бы быть и без него воспринята читателем: ведь в нашем стихотворении прямо звучат поэтические формулы и сквозная рифма, отсылающие к «Балашову».

## 1

Говоря о «Балашове», мы интерпретировали «летнее» и «осеннее» в нем как пределы всей «Сестры моей — жизни»: дифирамбическую любовную «песнь небес» и элегический похоронный «хорал» разлуки. В «Давай ронять слова», кажется, есть только второй предел — осень и элегический тон. Но именно в осеннем стихотворении нет похоронного хорала, который звучал в «Балашове», а «загадка зги загробной» тут спокойно отодвинута на второй план *самоценностью жизни и любви*<sup>1</sup>, что не характерно для канонической элегии. Впрочем, жизнь, «подробная», как осенняя тишина, — не та «жизнь», которую мы знаем по летним стихам книги.

Лето было, подобно жизни, импульсивно и нерасчленимо; оно слепо «тянулось» к неразличимым для него хоботкам, бабочкам, пятнам и влюбленным. В строфе из «Балашова» на вопрос:

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь? —

давался ответ, подчеркивающий как раз *имманентность* «лета» стихии жизни:

В природе лип, в природе плит,  
В природе лета было жечь.

Это место тем более важно, что первые две (вопрошающие) строки его стали эпиграфом к «Давай ронять слова», а две последующие предлагают ответ, учитываемый и одновременно оспариваемый нашим стихотворением.

В нем субъект речи (как и юродивый «Балашова») следует имманентному обычаю природы:

Давай ронять слова,  
Как сад...

Но теперь сам обычай другой: он требует не «жечь», а «ронять», не отдавать избыток жизни, а уметь отказаться от нее самой. Мотив осеннего увядания и смерти роднит «Давай ронять слова», как мы уже отмечали, с элегией, хотя дальнейшее развитие темы — глубокое переосмысление жанрового канона, что лучше видно при сопоставлении со стихотворением Есенина, «Отговорила роща золотая» (1924), сохраняющим большую чистоту жанра и содержащим переключки с нашим ранее написанным текстом<sup>2</sup>.

У Есенина «листья» и «слова», «роща» и «я» действительно идентичны, что утверждается не только сравнением: и в завершающей строфе сметенные временем-ветром листья-слова оказываются *языком* отговорившей рощи. Обновления жанровой традиции поэт ищет здесь как раз в снятии различий между человеком и природой и в отказе от канонического для элегии *сожаления* о быстротекущей жизни («и журавли <...> уж не жалеют больше ни о ком»; «но ничего в прошедшем мне не жаль»). Тем не менее, сам отказ от сожалений — апофатическая форма их выражения, а «Отговорила роща золотая» — узнаваемая элегическая медитация.

Пастернак же, задав элегический мотив, сразу отказывается именно от характерной для этого жанра рефлексии («Не надо толковать...»), но делает он это по-особому.

Через эпиграф к «Балашову» поэт приносит в «Давай ронять слова» вопрос, ставший теперь рефреном (и его повторяющуюся рифму, сделав ее сквозной, о чем мы скажем позже):

Мой друг, ты спросишь, кто велит...

Кто иглы заслезил  
И хлынул...  
Кто коврик за дверьми  
Рябиной иссурьмил...  
Ты спросишь, кто велит...



Таким образом, новое стихотворение оказывается постоянно возобновляемым вопросом и косвенной медитацией, приводящей, однако, в итоге, к ответу, совсем не каноническому для данного жанра и одновременно другому, чем тот, который содержался в подтексте эпиграфа. Ср.:

Мой друг, ты спросишь, кто велит,  
Чтоб жглась юродивого речь?  
В природе лип, в природе плит,  
В природе лета было жечь.

Ты спросишь, кто велит?  
— Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви,  
Ягайлов и Ядвиг.

Очевидно, что в первом случае «лето» было самоценным субъектом, имманентное свойство которого — «жечь» (и в этом смысле «лето» — «языческое» время года, ср. в «Нашей грозе»: «Гроза, как жрец, сожгла сирень / И дымом жертвенным застлала...»). В осеннем же стихотворении — «велит» сила трансцендентная, а за природой проступает личный Бог «деталей» и «любви». Получается, что, связывая два стихотворения единством проблемы, эпиграф из «Балашова» одновременно прочерчивал различия между двумя состояниями мира — летним (имманентным жизни) и осенним (трансцендентным ей), а косвенно и между двумя состояниями лирического «я», каким он предстает в «Книге степи» и в «Послесловье».

Е. Фарино, говоря об «Уральских стихах» (1918—1919), пришел к выводу, что «Бог у Пастернака не мыслится как вне- или над-мирная инстанция. Пастернаковский “Бог” есть “Бог, явленный в своем твореньи, в мире“. Отсюда его, так сказать, “хтонический” характер. Отсюда же отсутствие противопоставления “низ-верх” или “земля-преисподняя — небеса”; вместо противопоставления пастернаковская система выстраивается в “шкалу” по признаку степени “одухотворенности”, которая в свою очередь означает степень приближения к “принципу бытия”» (300, с. 275)<sup>3</sup>. Наш случай заставляет внести коррективы в такое понимание художественного мира поэта. Бог в поэзии Пастернака может иметь две интенции — и имманентную («Балашов»), и трансцендентную («Давай ронять слова») жизни, а само соотношение этих личных позиций может стать основой художественной ситуации стихотворения. Но такое завершение исходного элегического мотива глубоко неканонично. Оно помогает понять уже отмеченные нами нетрадиционные решения: отказ акцентировать в осеннем хронотопе «загадку зги загробной» и утверждение, что *самоценность жизни и любви обеспечена трансцендентным Богом-художником*.

## 2

Состоянию мира у Пастернака соответствует и слово. Летняя речь юродивого «жглась». «Осенняя» речь «я» ориентирована иначе:

Давай ронять слова,  
Как сад — янтарь и цедру,  
Рассеянно и щедро,  
Едва, едва, едва.

До сих пор мы в данной строфе обращали внимание на элегический мотив следования имманентному закону природы, выраженный сравнением. Но сравнение здесь больше, чем сравнение, — за ним открывается *соответствие* «я» и «сада» (развернутое, как мы увидели, и Есениным, а Пастернаком художественно сотворенное уже в первом цикле книги — в «Плачущем саде», «Зеркале» и др.). Внешне это выражается в не сразу осознаваемом факте: наметив соположение человека и природы, «слов» и «листьев», поэт далее прямо говорит только о втором плане («объекте» сравнения), оставляя первый («человеческий» и «словесный») символически подразумеваемым (и в этом его отличие от Есенина, постоянно перемежающего в «Отговорила роща золотая» природные и человеческие образы). И по внутренней структуре исходное сравнение обладает чертами *развернутого*, т. е. архаического типа сравнения, еще близкого к семантике параллелизма<sup>4</sup>. Поэтому оно не уместается в заданную форму «прозаического акта сознания, расчленившего природу»<sup>5</sup>, выходя в сферу бытийно-феноменальную, в которой нет отдельно одного и другого. Но и такое сравнение далее трансформируется и переступает границу условно-поэтической аналогии. То, что говорится затем

— Рассеянно и щедро,  
Едва, едва, едва —

имеет отношение одновременно и к словам, и к листьям, и уже без всякой условности.

Отказываясь после такого образного зачина от «слов» ради «листьев» —

Не надо толковать,  
Зачем так церемонно  
Мареной и лимоном  
Обрызгнута листва, —

поэт создает зримую картину осени, но так, что исходно заданный символический план не исчезает, а только утончается. После второй строфы тема «*слова*» больше не выходит на поверхность, зато разворачивается образный ряд *сада-листа*: от предшествующих «янтаря», «цедры», листвы, обрызгнутой «мареной и лимоном», — к «иглам» хвои, коврику, который кто-то «рябиной иссурьмил, / рядом сквозных, красивых, / трепещущих курсивов», далее к «кленовому листу», губам «астр и далий», мелкому «листу ракит», слетающему «на сырость плит / осенних госпиталей», замыкая движение, начатое с «давай ронять слова <...> едва, едва, едва». Но за такой вегетативной символикой у Пастернака с его «ботанической» фамилией более чем у кого-либо из русских поэтов ощущается человеческая параллель<sup>6</sup>.

Очевидно, сам образ тут строится так, что предполагает имплицитный второй план, легкое мерцание рядом с природным некоего духовного начала, которое мы по предзаданной модели параллелизма отождествляем с человеком. В субъектной сфере стихотворения оно предстает как неназванное лирическое «я» (лишь в последней строфе выступающее как первое лицо глагола), которое стоит за «словами», но не является собственной темой. Его невыделенность и почти имманентность высказыванию соответствуют неразвернутости человеческого плана в параллелизме. Другая его особенность в том, что оно прямо обращено к «ты» (которое в равной мере может быть понято и как любимая, и как любой внешний или внутренний «другой»), а кос-

венно ориентировано на третьего субъекта стихотворения, стоящего за развернутым природным планом в качестве его творца.

Этот третий субъект ощущался исследовательницей, когда она говорила о «Боготворце, с которым поэт себя косвенно идентифицирует» (385, с. 197). Но это не просто идентификация, а имплицитный параллелизм. Новое лицо, введенное вопросом «кто?» начинает с третьей строфы обозначаться за картинами природы. В отличие от лирического «я» (и от «Демона») он не только имманентен, но и трансцендентен природе. В то же время он параллелен лирическому «я»: субъектно-образная архитектоника «Давай ронять слова» основана на том, что в нем соплагаются не субъект и объект, не просто человек и природа, а *два субъекта*: лирическое «я» и Бог-художник, *языком которого является природа*. Слово же «я» находится в отношениях символического параллелизма не просто с «листом» природы, но и с *непрямой речью Бога*. За вопросами, адресованными к «ты», начинает прочитываться диалог с Богом, к которому поэт обращен как *слово к слову*, а стихотворение начинает становиться *метастихотворением*.

### 3

В этом тайна стиля «Давай ронять слова». Мы уже отмечали, что говорящий в нем (кстати, как и юродивый «Балашова») следует имманентному обычаю природы и стремится к предельной естественности и простоте речи:

Давай ронять слова,  
Как сад...

«Слова» (совпадающие в 1, 2, 4-м стихах со стопами ямба, т. е. сведенные к предельно малым метрическим величинам) буквально падают в том же замедленном ритме, что и листья —

Едва, едва, едва.

Этот счет задает размер стихотворения — трехстопный ямб, впервые в книге имеющий «простые» (мужское и женское) окончания. «Слова» и рифмуются с отсчитывающим ритм троекратным «едва», становясь первым повторяющимся, как падение листьев, концевым созвучием первой, второй и седьмой строф («слова-едва-едва-едва-толковать-листва-листа-поста»), на смену которому в 7–8 строфах придет другое: «астр и далий-страдали-госпиталей-деталей». Ударный звук этих рифм — «а» — одна из двух наиболее часто звучащих под ударением гласных: 14 раз в рифменных клаузулах и 29 во всех словах текста<sup>7</sup>.

«Лето» *тянулось* к «другому» и отдавало ему свой жар, т. е. избыточное в себе. Иное дело теперь. «Слова-едва», отсчитывающие ритм осени и падения листьев, — обнажены и бедны (это чистая стопа ямба с одной из ключевых ударных гласных). Они содержат в себе только необходимое и «отдают», «отпускают», «роняют», не замечая и не дорожа им, — потому «рассеянно и щедро» — не что-то сверх необходимого, а самое себя (ср. более позднее: «Цель творчества — самоотдача»). И хотя отмеченные мотивы вначале заданы лишь на уровне звука, ритма и исторической семантики образа, их символичность ощутима, а сами они соположены с природной ипостасью параллелизма, как со своей дополняющей противоположностью.

Вторая – развернутая – природно-божественная параллель к простому слову «я» имеет иной стилистический облик. Уже в первой строфе «словам» соответствуют не ожидаемые «листья», а их изысканная метафорическая перифраза: «янтарь и цедра». Если «стиль – это человек, к которому мы обращаемся» (Ж. Лакан), то, конечно же, перед нами слово, учитывающее не прямое слово еще не появившегося в тексте «всесильного Бога деталей». То же самое следует сказать о «марене и лимоне» второй строфы, но тут прямо упоминается о действии, совершенном все еще не названным лицом, тем, «кто» позже «иглы заслезил» (вновь метафора капель воды на иголках хвойного дерева). Итак, вместо «простого» (и даже «бедного») слова «я» – изысканная (даже «церемонная») метафористика, в которой все более очевидно прочитывается ее действующее лицо и творец.

С четвертой строфы природа уже прямо выступает как творение и говорится об этом на *языке художника* («иссурьмил», «трепещущих курсивов»), следуя принципу «локальной семантики»:

Кто коврик за дверьми  
Рябиной иссурьмил,  
Рядном сквозных, красивых  
Трепещущих курсивов.

Именно тут опоясывающая рифмовка 1–3 строф сменяется парной, которая продержится в 4–5 строфах, описывающих неназванного еще Бога деталей за его работой (в ней «творчество» неотделимо от «ремесла», ср. с «медником» из «Балашова»). Крупным планом в середине стихотворения дана «отделка кленового листа», сопровождающаяся очередной сменой способа рифмовки («обработки»):

Кто погружен в отделку  
Кленового листа  
И с дней экклезиаста  
Не покидал поста  
За теской алебаstra?

Отвечающее божественному образцу высокое и одновременно ремесленное творчество здесь идет на нерасчлененном звукосемантическом уровне: «**кленового листа – экклезиаста**»<sup>8</sup>. Переступающие, неполные (и неравносложные) созвучия, особенно выразительные на фоне «сопротивляющегося», чужого звукового материала, порождают эффект семантического («корневого») сближения «кленового листа» и «экклезиаста». Это дает толчок нескольким рядам ассоциаций и образов.

Известно, что «Экклезиаст» – царь Соломон, которому приписана Песнь песней, столь важная для «Сестры моей – жизни». С его именем в стихотворение входит до этого не проявленная в нем тема всей книги – любовь, которая окажется и здесь центральной, ибо Бог-художник – Бог любви – «Ягайлов и Ядвиг», но и подразумеваемых Соломона и Суламифи: на их фоне неявно трагично выступают «я» и «ты» нашего стихотворения.

Ассоциация с Соломоном потаенно проигрывает и ключевой для стихотворения параллелизм «листа» и «слова»: «*экклезиаст*» – имя творца Песни песней и анаграмма «*кленового листа*». Как это свойственно Пастернаку, параллелизм поддержан еще

композиционно-звуковой формой: именно в интересующей нас шестой строфе рождается рифма 1–2 строф («слова-едва-толковать-листва-листа-поста»), обогащаясь уже отмеченным паронимическим созвучием и сплошным ударным «а» в клаузулах.

Наконец, «кленовый лист» — «простое» слово, тогда как «дни еkkлeзиаста» — очередная метафорическая перифраза, отсылающая к Песне песней и отвечающая стилю Бога-художника. Смыслы стихотворения, как видно и из предыдущего анализа, рождаются в своеобразном монологичном диалоге — при встрече слова «я» с угадываемым им непрямым словом, несущим ответ божественной интенции.

#### 4

Такое «двуязычие» сохраняется и дальше — в самой необычной, семистрочной седьмой и примыкающей к ней восьмой строфе:

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб губы астр и далий  
Сентябрьские страдали?  
Чтоб мелкий лист раки  
С седых кариатид  
Слетал на сырость плит  
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?  
— Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви,  
Ягайлов и Ядвиг.

Здесь второй и третий (с учетом эпитафия — третий и четвертый) повторы вопрошающей формулы, мощно поддержанные всем звучанием строф. Семистрочная (вместо обычной четырехстрочной) строфа неожиданна и потому, что не умещается в себе и рифмуется со следующей строфой, становясь как бы одиннадцатистишием (со сквозной рифмовкой: аббаааб+абаа). Одна из двух повторяющихся тут рифм подбирается к заключительному слову ключевой формулы («велит») и связывает «Давай ронять слова» с «Балашовым», а «осень» — с «летом». У этой рифмы есть и свой внутренний «сюжет». Слово «велит», имеющее точные созвучия в 7-й строфе (раки-кариатид-плит), в строфе 8-й рифмуется свободно (**велит — любви**), подготавливая следующую более каноническую для начала XX века рифму «любви — Ядвиг» (мы называли подобные «переходящие» рифмы нестационарными и наблюдали их в ряде текстов Пастернака). Эффект их в нашем случае — установление звуко-смысловой переключки с темой любви и включение последней в семантический ряд второй сквозной рифмы: велит-велит-велик-велит-раки-кариатид-плит-велит-любви-Ядвиг.

Ударный звук этой рифмы — «и» — по частотности и значимости сопоставим с «а», средоточием сквозной рифмы 1, 2, 7-й строф. Если «а» — звук устойчивый и компактный, то «и» — неустойчивый и диффузный. Именно эти два звука сходятся в рифмах выделенных 7–8 строф, в которых интенция Бога-художника, до сих пор порождавшая красоту творения (отсюда и одна из прослеженных нами стилевых тенденций), впервые начинает говорить о нераздельных с совершенством — страдании и любви.

Именно этот мотив звучит в последней из изысканных метафор нашего текста: «Чтоб губы *астр* и *дали* / *Сентябрьские страдали*». В ней на звукосемантическом уровне сближаются «*астры и дали*» (развивающие тему «листа»), «*сентябрьские*» (несущие тему «осени», см. потом дважды повторенное «осенний») и «*страдали*» (человеческий план). После этого стиль меняется. Метафоричность в нем (вслед за «седыми кариатидами») сходит на нет, слово становится предметным, отвечающим природе «подробной» осенней жизни. Напротив, именно теперь благодаря композиционному кольцу актуализируется параллелизм: пейзажная часть стихотворения завершается, как и начиналась, падением листьев:

Давай ронять слова,  
Как сад — янтарь и cedру,  
Рассеянно и щедро,  
Едва, едва, едва.

Чтоб мелкий лист раки  
С седых кариатид  
Слетал на сырость плит  
Осенних госпиталей?

Разница, однако, в том, что в начале листья были объектом развернутого сравнения, а теперь «мелкий лист раки» (ср. с метафорически изысканным «янтарь и cedра») — простое слово бытийного, а не компаративного плана. После того, как природа стала «положением реальным», она уходит с авансцены, отодвинутая вторым членом параллелизма — «рассеянно и щедро» роняемыми словами, в которых, наконец, впервые назван центральный субъект стихотворения.

Его появление эквивалентно мотиву «озарения» в целом ряде пастернаковских финалов (в том числе и в следующем стихотворении — «Имелось»). Но осень вместо «разгадки зги загробной», дарует видение *жизни* (подробной, как осенняя тишина, совмещающей совершенство со страданием) и ее *художника*. Им оказывается не сама природа (и не имманентный ей «Демон»), а Бог деталей и любви.

## 5

После называния его имени следует естественное завершение:

Не знаю, решена ль  
Загадка зги загробной,  
Но жизнь, как тишина  
Осенняя, — подробна.

Органически вырастающая из «Давай ронять слова», но отсутствовавшая в первоначальном тексте<sup>9</sup>, финальная строфа совершает окончательный выход в метаплан, превращая стихотворение в «стихотворение стихотворения». Чтобы уловить, как это происходит, присмотримся к интонации — носителнице завершающего уровня художественного целого.

Стихотворение, как мы убедились, делится на три части: 1) 1–4 строфы, 2) 5–8 строфы (переходом между ними являются пограничные 4–5 строфы, выделенные парной рифмовкой), 3) девятая строфа.

В 1–4 строфах задается ритм – трехстопный ямб с мужскими и женскими клаузулами. Начальная строфа предлагает две вариации размера. Первая – полноударная, при которой стопоразделы совпадают со словоразделами, имитируя ритм падения листьев-слов, –

Давай/ ронять /слова,  
Как сад / янтарь/ и цедру..  
Едва, /едва, /едва.

Концентрация этой ритмической формы в нашей строфе и ее значимость подчеркнута тем, что в следующих строфах она возникнет лишь дважды, то есть почти сойдет на нет: «Рядном сквозных, красивых», «Кому ничто не мелко».

При второй вариации

– Рассеянно и щедро –

слово- и стопоразделы не совпадают, и появляется пиррихий на второй стопе. В нашей строфе эта ритмическая форма встречается только один раз, но в первой части стихотворения она самая частая (12 из 16 строк). Если первая ритмическая форма – выражение реалистической интонации мерного падения (акцентный ряд по строкам: ровный, нисходящий, ровный: 222; 221; 222), то вторая – воплощенное нарушение этой меры, самозабвение и отрешенность от собственного страдания.

Оба этих эмоционально-волевых тона определяют эвфонию 1–4 строф, звуко-символически разыгрываясь в выделенных нами ударных «а» и «е» и в горизонтали строк (см. в первой строфе: *aaa/ aae/ ee/ aaa*); и в вертикали клаузул 1–3 строф (*aeaa / aooo / ueeu*), в которых эти звуки встречаются по четыре раза, т. е. каждый вдвое чаще других звуков («о» и «и»). Однако в середине 1–4 строф в звуковую игру помимо компактных и устойчивых «а» и «е» включается диффузное и неустойчивое «и» (третья строфа: *ueeu*; четвертая: *iuuu*), замыкающее первую часть стихотворения. Созданию того же тона способствует опоясывающая рифмовка (кроме переходной четвертой строфы) с едва намеченной в 1–2 строфах монотонией повторяющейся и почти тавтологической рифмы: *слова-едва-толковать-листва*.

Этот тон служит эмоциональной основой для реалистической *интонации побуждения*: герой призывает себя и неопределенного собеседника к действию – уподобиться саду, отождествиться с осенью-природой, отдаться ровному ритму падения листьев-слов («Едва, едва, едва»), отказаться от рефлексии о цели красоты и ее творце, т. е. достичь предела имманентности и полноты пребывания внутри ситуации. Герой хочет «быть», а не «толковать», и это способствует переходу реалистической интонации побуждения в реалистическую же интонацию *перечисления* того, от чего он зовет отказаться:

Давай ронять слова,  
Как сад янтарь и цедру..

Не надо толковать,  
Зачем...

(Не надо толковать)  
Кто иглы заслезил  
И хлынул...

(Не надо толковать)  
Кто коврик над дверьми  
Рябиной иссурьмил...

Однако описанная структура интонации имеет две странности. Первая состоит в *парадоксальности* акцентного ряда 1–4 строф. В них реалистическая интонация побуждения и перечисления оформлена переходом от ровного-нисходящего акцентного ряда первой строфы к ровному-восходящему ряду 2–4 строф<sup>10</sup>:

1-я	2-я	3-я	4-я
ровн.	восх.	восх.	восх.
разн.	восх.	ровн.	восх.
нисх.	ровн.	восх.	ровн.
ровн.	ровн.	восх.	ровн.

1–4 строфы начинаются: одна – ровной и три – восходящими строками, а завершаются, наоборот, три ровными и одна восходящей, т. е. во всех случаях *восходящий акцентный ряд противоречит ритму «падения»*.

Вторая особенность интонации создается *авторской* расстановкой знаков препинания<sup>11</sup>. Каждая строфа, несмотря на заданную реалистическую интонацию, завершается точкой, которая еще как-то может быть оправдана в первой строфе, но никак не во второй и особенно не в третьей, где идет прямое перечисление («кто», «кто»), перетекающее из строфы в строфу и требующее либо запятой (в крайнем случае, точки с запятой), либо вопросительного знака:

Зачем /.../  
Обрызгнута листва, (?)

Кто иглы заслезил, (?)

Кто коврик /.../  
Рябиной иссурьмил. (?)

Благодаря авторским точкам реалистическая интонация пожелания и перечисления переводится в иную тональность. Возникает эмоционально-волевой тон осознанно замедленной элегической медитации, сдерживаемого движения («Едва, едва, едва»), останавливаемого прекрасного мгновенья, а реалистическая интонация перечисления преобразуется в авторском кругозоре в формальную интонацию воспевания.

Возможность такого преобразования реалистической интонации героя в формальную интонацию автора заложена была уже с самого начала: мы помним, что субъект речи хотел *быть, а не толковать*, но осуществить это он должен был в *жизненно-творческом поведении*, в *словах*, которые должны стать большим, чем слова. Тут не логическое, а субъектное противоречие – попытка соединить взаимоотрицающие и до-



полнительные позиции — участника драмы существования (героя) и ее созерцателя (автора). Выходом становится не тривиальный отказ от говорения, а *непрямое*, апофатическое говорение, говорение *через* «другого» или *вместе* с «другим». В 1–4 строфах такая форма говорения только намечается в уже отмеченном обращении — побуждении себя и другого и в предугадывании его возможного «желания сказать». Во второй части стихотворения — в 5–9 строфах — совершается заметная смена интонации: тут уже не просто обращение к неопределенному «другому», но *актуализация его интенции и голоса и формулировка его предполагаемого вопроса*, —

Ты спросишь, кто велит,

а потом двухкратное повторение этой строки и ориентация всего текста на то, чтобы на вопрос *ответить*.

Таким образом, интонация второй половины стихотворения — диалогизирована: в слове звучат сразу два голоса, «я» говорит через неопределенного вопрошающего собеседника, воспроизводя его-свою речь. Такой спрашивающий «ты» может быть понят в равной мере и как сам субъект речи, видящий себя как «другого», и как героиня-душа, и как «мой друг» стихотворения «Балашов», что явствует из эпиграфа к «Давай ронять слова». По существу же он — «элегический» герой, отодвинутый от субъекта речи и разыгранный им как «другой».

С момента обращения к «ты» — с пятой по девятую строфу, во второй половине стихотворения — происходят заметные изменения на ритмико-эвфоническом и интонационном уровнях.

Ритмически начинает преобладать иная форма трехстопного ямба, чем прежде: либо полноударная (11 строк), либо с пиррихием на первой стопе (2 строки). Одновременно (после промежуточных 4–5 строф с парными рифмами) совершается переход от опоясывающей рифмовки 1–3 строф к перекрестной (6, 9-я строфы) и смешанной (7-я), а главное — к рифмовке, не замкнутой в пределах строфы и даже в пределах всего стихотворения. Так, вторую часть текста прошивают сквозные рифмы: *велит — велик* (5-я строфа), *велит — ракет — кариатид — плит* (7-я), *велит — любви* (8-я), а благодаря эпиграфу к ним подключаются рифмы стихотворения «Балашов»: *велит — плит*. Другая повторяющаяся рифма также соединяет разные строфы: *далий — страдали — госпиталей* (7-я), *деталей* (8-я).

В фонике обращает на себя внимание новая акцентировка ударных «а» и «и» в клаузулах: сначала в 5–6 строфах повторяются каждый из них в отдельности —

*иеие — аaaa,*

а затем они встречаются друг с другом внутри седьмой и восьмой строф:

*иааиииа — иаиа.*

Все это создает иную, чем прежде формальную интонацию автора. Вместо сдерживаемого движения и остановленного мгновения — *поток, размывающий прежние границы*. Уже пятая строфа через единственный в стихотворении межстрофический анжамбеман («отделку // кленового листа») перетекает в шестую. Седьмая же — уже не четырех-, а семистрочная — как бы реализует тягу двух предыдущих к объединению, но не замыкается даже в таких пределах и через сквозные рифмы переливается

в восьмую строфу, которая в третий раз повторяет вопрос и, наконец, предлагает ответ, специально выделенный тире — знаком смены голоса:

— Всесильный Бог деталей...

На этом фоне финальная девятая строфа воспринимается как внезапный парадоксальный ход в сторону — выдержанный в тоне сократического незнания ответ на возможный новый вопрос собеседника. И по своей ритмической форме (преобладание пиррихия на второй стопе), и по ударным гласным в клаузулах (аоао) девятая строфа близка к первой половине текста.

Таким образом, если в первой части стихотворения *реалистическая интонация побуждения и перечисления преобразалась в формальную интонацию воспевания*, то теперь вступает в дело *формальная интонация, переводящая сам творческий акт в метатворческий план*. Формальный ритм в силу его предопределенности не мог бы эстетически завершить лирическое «я», которое с первых строк было задано как креативная личность («дух», а не «тело» и «душа»). Поэтому в действие вступила формальная интонация автора, составившая с реалистическим ритмом героя такое единство, которое М.М. Бахтин называл «редким»<sup>12</sup>.

Наш анализ, кажется, помогает объяснить: почему — редким. Вывод Бахтина может быть понят с учетом точки зрения исторической поэтики. Ведь формальный ритм — наследие исторически ранних стадий развития искусства. Он каноничен, императивен и рассматривает «другого» (героя) как оформляемое автором «тело» и «душу» — такая ситуация была преобладающей в эпохи синкретической и эйдетической (риторической) поэтики. Напротив, в поэтике художественной модальности (к которой принадлежит проанализированное стихотворение Пастернака) авторская интенция направлена не на «душу» (я-для-другого), а на *я-для-себя* героя, и даже больше — на *творческую личность героя-поэта*, которую невозможно завершить средствами формального ритма. Поэтому тут и вступает в действие *редкое для предшествующих стадий поэтики, но ожидаемое и характерное для современной лирики* сочетание формальной интонации автора (переводящей стихотворение в метаплан) и реалистического ритма героя<sup>13</sup>.

---

1. Этот момент акцентирует исследовательница, хотя и абсолютизируя его, как мы увидим: «Не стоит говорить, что вопрос, поднимаемый поэтом на протяжении всего стихотворения, не имеет отношения к загробной жизни. Мы вправе сказать, что вопрос жизни после смерти не входит в сферу интересов поэта. Он рассматривает природу и жизнь здесь и сейчас, с точки зрения чувственной и данной в опыте реальности. Ответ на поставленные вопросы содержится в самой жизни, в ее сущности и во множестве ее мелких “деталей”, которые никогда не бывают малозначительными. Осенняя тишина, которую поэт сначала переживает, а потом воплощает в слова, и есть микрокосмическое отражение этой правды» (*O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister — Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P.162*).

2. Приведем его текст: «Отговорила роща золотая / Березовым, веселым языком, /И журавли, печально пролетая, / Уж не жалеют больше ни о ком. // Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник — / Пройдет, зайдет, и вновь оставит дом. / О всех ушедших грезит конопляник / С широким месяцем над голубым прудом. // Стою один среди равнины голой, / А журавлей уносит ветер вдаль. / Я полон дум о юности веселой, / Но ничего в прошедшем мне не жаль. // Не жаль мне лет, растроченных напрасно, / Не жаль души сиреневую цвет. / В саду горит костер рябины красной, / Но никого не может он согреть. // Не обгорят рябиновые кисти, / От желтизны не пропадет трава. / Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова. // И если время, ветром разметая, / Сребрет их все в один нуж-

ный ком... / Скажите так... что роща золотая / Отговорила милым языком» (курсивом нами выделены строки, прямо текстурально перекликающиеся с пастернаковскими. — С.Б.).

3. Интересно, что в «Уральских стихах» звучит тот же вопрос «кто»: «Кто крестил леса и дал / Им удушливое имя? / Кто весь край предугадал, / Встарь пугавши финна ими?» Ответ таков: «Уголь эху завещал: / Быть Уралом диким соснам. / Уголь дал и уголь взял. / Уголь, уголь был их крестным».

4. См. об этом: *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 246.

5. Так определял сравнение основатель исторической поэтики: *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 189.

6. О ботаническом «коде» у Пастернака см., например: *Жолковский А.К.* Книга книг Б. Пастернака (К 70-летию «Сестры моей — жизни») // Звезда. 1997. № 2. С. 204–207.

7. По частотности и значимости сопоставим с «а» только ударный «и»: 15 в рифменных клаузулах и 28 во всех словах. Другие ударные встречаются на порядок реже. См.: «о» соответственно 4 (17), «е» 6 (15), «у» (2). См. ударные в клаузулах по строфам: 1) **аеаа**; 2) **аооа**; 3) **иееи**; 4) **ииии**; 5) **иеее**; 6) **аааа**; 7) **иаиииа**; 8) **иаии**; 9) **аоао**.

8. См. до этого: *цедру — церемонно; шлюзы — жалюзи; рябиной — рядом* и после этого: *губы астр и далей сентябрьские страдали; загадка ззи зазробной*.

9. См.: Неизвестный Борис Пастернак в собрании Томаса П. Уитни // Новый журнал. Нью-Йорк. 1984. № 156.

10. При разметке акцентного ряда нами использована методика Л.Д. Польшиковой, предложенная в ее диссертации «Интонация как проблема поэтики» (М., РГГУ, 2002).

11. См. об авторских знаках препинания: *Полонский А.В.* «Откровение души человеческой»: лингвотрофика в литературе Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М., 2005. Автор называет отмеченный нами тип авторской точки «парцеллирующим».

12. Ритм, по Бахтину, «представляет из себя почти исключительно чистую формальную» («творческую», «завершающую») «реакцию автора на событие в его целом, между тем как интонация по преимуществу есть <...> реакция героя на предмет *внутри* целого, и, соответствуя особенностям каждого предмета, более дифференцирована и разнообразна» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М. С. 75). Здесь ученым намечены пределы чистого феномена интонации и ритма. Но дальнейшее исследование обнаруживает, что в живом словесном произведении *и интонация, и ритм могут быть и реалистическими, и формальными*, т. е. могут становиться реакциями и автора, и героя. Фиксируя этот факт, Бахтин, утверждает, однако, что в литературе *формальная интонация* (автора) и *реалистический ритм* (героя) встречаются реже реалистической интонации (героя) и формального ритма (автора) (Там же. С. 75).

13. Ю.М. Лотман заметил, что уже у раннего Пастернака «отбор слов совершается совсем не на основе столь строгого (как у Пушкина. — С.Б.) подчинения текста ритмическому импульсу. В сознании поэта ритмико-интонационная инерция отнюдь не является тем непререкаемым законом, отклонение от которого автоматически переводит текст в разряд “неправильных”» (Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам IV. Ученые зап. Тартуского ун-та. Вып. 326. Тарту, 1969. С. 221). При этом ученый считал, что ритм (в терминах Бахтина — формальный ритм) у поэта уступает (как в прозе) ведущую роль именно семантике («в основу положен отбор необходимых семантических соседств»). Кажется, можно говорить о том, что в нашем случае на первый план выходит не сама по себе семантика, а именно формальная интонация.

## 47. ИМЕЛОСЬ

Засим, имелся сеновал  
И пахнул винной пробкой  
С тех дней, что август миновал  
И не пололи тропки.

В траве, на кислице, меж бус  
Брильянты, хмурясь, висли,  
По захладелости на вкус  
Напоминая рислинг.

Сентябрь составлял статью  
В охотничьем хозяйстве,  
Летал, носил и по чутью  
Предупреждал ненастье.

То застя двор, водой с винцом  
Желтил песок и лужи,  
То с неба спринцевал свинцом  
Оконниц полукружья.

То золотил их, залетев  
С куста за хлев, к крестьянам,  
То к нашему стеклу, с дерев  
Пожаром листьев прянув.

Есть марки счастья. Есть слова  
Vin gai, vin triste, – но верь мне,  
Что кислица – травой трава,  
А рислинг – пыльный термин.

Имелась ночь. Имелось губ  
Дрожание. На веках висли  
Брильянты, хмурясь. Дождь в мозгу  
Шумел, не отдаваясь мыслью.

Казалось, не люблю, – молюсь  
И не целую, – мимо  
Не век, не час плывет моллюск,  
Свеченьем счастья тмимый.

Как музыка: века в слезах,  
А песнь не смеет плакать,  
Тряслась, не прорываясь в ах! –  
Коралловая мякоть.

## 1

«Имелось», как уже замечено, «содержит богатый набор отголосков не только стихотворений, находящихся в непосредственной близости, но и тех, которые появились в книге гораздо раньше. Первое наречие «засим» («после этого или в будущем») завершает летний сезонный цикл, первое отступление от которого возникло в стихотворении «До всего этого была зима»: «до» весенне-летнего романа была зима;

после него наступила осень. Следовательно, зима является своеобразным прологом к роману и самой книге, а осень служит эпилогом (385, с. 163).

Действительно, «до *в-сего этого*» и «*за-сим*» перекликаются лексически, но кроме того возникает еще одна связь: со стоящим прямо перед стихотворением «До всего этого была зима» эпиграфом из П. Верлена: «Возможно ли *это*? было ли *это*?» Поэтическая модальность, акцентированная эпиграфом, окажется, как мы увидим, одним из ключей к нашему стихотворению.

Не менее важны переключки с «Летом», своеобразным дублетом которого «Имелось» является. Во всей книге лишь эти два стихотворения написаны одним размером — чередованием четырехстопного и трехстопного ямба при альтернансе мужских и женских окончаний (в «Не трогать» и «Ты так играла эту роль» тот же метр, но сплошь мужские клаузулы). Стихотворения строятся (хотя зеркально-противоположно) на переходе от дня к ночи: в «Лете» день занимает две строфы, а ночь семь, в «Имелось», наоборот — день семь, а ночь три. Почти дословно повторяются в обоих текстах мотивы «дождя» и винного запаха:

Топтался дождик у дверей. И пахло винной пробкой	Засим, имелся сеновал И пахнул винной пробкой...
Дни висли, в кислице блестя, И винной пробкой пахли.	В траве, на кислице, меж бус Брильянты, хмурясь, висли, По захладелости на вкус Напоминая рислинг.

В «Имелось» «дождь» еще более явно связан с «вином» — не только косвенно (через синкретический запах-дух, что мы уже отмечали в «Лете»), но и прямо: про сентябрь говорится, что он «водой с вином / желтил песок и лужи», а капли дождя «По захладелости на вкус / Напоминают рислинг». Так же отчетливее, чем в более раннем стихотворении-дублете, «дождь-вино» оказывается переходом к «духу» в его человеческой — любовной и творческой ипостаси. В соответствии с этим изменяется композиционный рисунок и структурное соотношение «дня» и «ночи», а с переходом к ночи возникает субъектный и композиционно-образный *параллелизм, имплицитный в «Лете» и развернутый в «Имелось»*.

## 2

В «Лете» господствовала картина природы («лета»), а героиня появлялась лишь в седьмой строфе. Здесь можно говорить лишь о неразвернутой, намекающей символической параллели. В «Имелось» же параллелизм четко организован и развернут композиционно:

Засим, имелся сеновал	Имелась ночь. Имелось губ
В траве, на кислице, меж бус Брильянты, хмурясь висли, По захладелости на вкус Напоминая рислинг.	Дрожание. На веках висли Брильянты, хмурясь. Дождь в мозгу Шумел, не отдаваясь мыслью.

Как в настоящем фольклорном параллелизме, здесь устанавливается соответствие между природным и человеческим планом и в целом, и по частям, причем в человеческой параллели новый смысл обретают уже заявленные прежде образы. Слово-заглавие «имелось» сначала относится к природе, потом к любовному самозабвению. «Траве» параллельны «веки»; «брильянтам» как метафоре капель дождя — «брильянты», ставшие метафорой и дождя и «слез»; «дождю» — «дождь в мозгу», винный запах — любовному опьянению. Одновременно последние три строфы, представляя человеческий план параллелизма, ведут к сквозной для книги ситуации «озарения» и перехода субъектной границы.

Проследим, как разворачивается образная композиция. Движение темы начинается с иронически-разговорного (но, как мы помним, имеющего очень важный подтекст) «Засим, имелся сеновал». Этот по-пушкински прозаизирующий тон будет сопровождать все описание природы и обретет свою дополняющую противоположность в последних трех строфах — человеческой части параллелизма. Осень и представляющий ее «сентябрь» (его звучание выделено и ритмически, единственным пропуском слога на второй стопе четырехстопного ямба: «Сентябрь составлял статью») взяты у Пастернака в непрерывном движении и прозаических бытовых и хозяйственных заботах, имманентных жизни и как бы не подозревающих о «загадке зги загробной». Соответственно, язык такого описания — «простое» или нестилевое слово:

Сентябрь составлял статью  
В охотничьем хозяйстве,  
Летал, носил и по чутью  
Предупреждал ненастье.  
То засты двор, водой с вином  
Желтил песок и лужи,  
То с неба спринцевал свинцом  
Оконниц полукружья.

О том, что бытовое самозабвение «сентября» (как и прозаизм «засим») не исключает потаенной глубины, связи с любовной темой и иного языка, говорит автоаллюзия на «Сон» (1913). Строфа, завершающая описание сентября, —

То золотил их, залетев  
С куста за хлев, к крестьянам,  
То к нашему стеклу, с дерев  
Пожаром листьев прынув, —

имеет своим «генетическим» фоном ранние строки:

Мне снилась осень в полусвете стекол...  
  
Припомню ль сон, я вижу эти стекла  
С кровавым плачем, плачем сентября;  
В речах гостей непроходимо глохла  
Гостиная ненастьем пустыря.

В редакции 1928 года:

Но время шло, и старилось, и глохло,  
И паволокой рамы серебра,  
Заря из сада обдавала стекла  
Кровавыми слезами сентября.

Здесь перекликаются мотивы «сентября», отражения красных листьев в стеклах дома, дождя-слез (что тоже отзовется в финале «Имелось»: «Как музыка: века в слезах»). Это подготавливает переход от подвижного и бытового времени первой половины стихотворения к интериоризованному («имелось губ / дрожание», «дождь в мозгу») и *остановленному* («фаустовскому, но по-верленовски едва ли не сновидческому и модальному») *мгновению* финала («не век, не час плывет моллюск, / свеченьем счастья тмимый», «как музыка: века в слезах», «тряслась, не прорываясь в ах! — / Коралловая мякоть»).

В числе простых, казалось бы, примет сентября — винный запах. В «Лете» он появлялся лишь в последних трех строфах, напоминая о приближении осени. В осеннем стихотворении «Имелось» винный запах возникает с первой строфы и становится сквозным («Засим имелся сеновал и пахнул винной пробкой», «брильянты, хмурясь висли, по захладелости на вкус напоминая рислинг», сентябрь застит «двор водой с винцом», «есть слова *Vin gai, vin triste*, — но верь мне, Что кислица — травой трава, А рислинг — пыльный термин»). К О'Коннор заметила синкретическую образную форму «винного мотива», который «охватывает все чувства: прежде всего это обонятельное впечатление (запах винной пробки), затем зрительный образ (блестящие капли), который, в свою очередь, имеет специфический вкус (рислинга) и «ощущение» (захолоделость)» (385, с. 163). Мы помним еще по «Лету», что винный запах и дождь имели и другие символические смыслы.

Действительно, «винный» мотив потаенно окрашивает и человеческий план параллелизма — через образы озарения любовного опьянения. Переходной тут становится шестая строфа, переводящая (не переставая иронически рефлексировать) простое описание как будто бы прозаической природы в ранг «марки счастья» (которая в финале станет «свеченьем счастья»):

Есть марки счастья. Есть слова  
*Vin gai, vin triste*, — но верь мне,  
Что кислица — травой трава,  
А рислинг — пыльный термин.

В этом контексте «*vin gai, vin triste*» («вино веселья, вино грусти», франц.) уже самой своей иноязычностью ассоциируются с «*in vino veritas*» блоковской «Незнакомки», что потом отзовется в реминисценции финала: «дождь в мозгу / шумел» — ср.: «И перья страуса склоненные, / В моем качаются мозгу». В следующих же за «*vin gai, vin triste*» автоиронических строках переходной строфы совершается (опять-таки попушкински и с учетом той же «Незнакомки») перевод с поэтического языка на простое, или нестилевое, слово, каким выглядят «травой трава», «пыльный термин» — по отношению к «кислице» и «рислингу», а тем более к «*vin gai, vin triste*» (ср. у Блока аналогичное двуязычие: «*in vino veritas*» — «истина в вине»)¹.

Только после этого «пробного» двойного патетически-иронического подъема-снижения резко меняется тон и стиль и вводится отмеченный нами ключевой параллелизм.

### 3

Он ключевой на всех уровнях целого. Прежде всего, строфа седьмая, которая выявляет психологический параллелизм, многократно выделена в стихотворении:

Имелась ночь. Имелось губ  
Дрожание. На веках висли  
Брильянты, хмураясь. Дождь в мозгу  
Шумел, не отдаваясь мыслью.

Наиболее очевиден ее ритмический акцент: все стихотворение — чередование четырехстопного и трехстопного ямба и только она сплошь четырехстопная. Менее заметно другое.

В двух удлинённых (бывших трехстопных) строках ее появляется редкая для четырехстопного ямба ипостась — пиррихий на второй стопе, противоречащий альтернирующему ритму, который с пушкинских времен установился в данном размере:

26. Дрожание. На веках висли (-/---/-/-)  
28. Шумел, **не** отдаваясь мыслью (-/---/-/-)

До этого подобный пиррихий уже возникал, но спорадически и всего три раза в разных строфах и отдельных строках:

15. То с неба **спри**нцевал свинцом (-/---/-/-)  
19. То к **нашему** стеклу с дерев (-/---/-/-)  
23. Что **кислица** — травой трава (-/---/-/-)

В нашем же случае он идет концентрированно и на фоне двух восполняющих полноударных стихов, что тоже не имеет прецедентов. Наконец, во всех других строках пиррихий на второй стопе падает на нечетные стихи (с мужской клаузулой), и лишь в седьмой строфе — на четные (бывшие трехстопные, с клаузулой женской).

Остается сказать, что в стихотворении пиррихий на второй стопе четырехстопного ямба встречается еще в двух случаях, но уже после седьмой — в восьмой и девятой строфах, т. е. в человеческой части параллелизма (и, кстати, один раз тоже в паре с полноударной строкой):

29. **Казалось, не** люблю, — молюсь (-/---/-/-)  
33. Как **музыка**: века в слезах (-/---/-/-).

Помимо четырехстопности и редкого пиррихия, образующая параллелизм седьмая строфа выделена и на уровне звукосмысловом.

В стихотворении есть две повторяющиеся рифмы. Первая («сеновал-миновал-слова-трав») опоясывает природный план параллелизма (1–6 строфы). Другая лейтмотивная рифма соединяет природный (вторая строфа: «висли-рислинг») и человеческий планы параллелизма (седьмая строфа: «висли-мыслью»). Этого мало. Вторая



рифма седьмой строфы — «в мозгу» переключаются с «моллюск», а через него с «молось» восьмой строфы, но и с «мыслью» строфы седьмой. Таким образом, нестационарная (текущая) рифма связывает вторую, седьмую и восьмую строфы: «висли-рислинг-висли-мыслью-молось-моллюск-имелось губ-мозгу». Но именно эти строфы входят в параллелизм, и единство их еще раз акцентировано уже на уровне чистого звука.

В «Имелось» ударные гласные в рифменных окончаниях располагаются по строфам следующим образом: 1) *аоао*; 2) *уиуи*; 3) *јујајуа*; 4) *оуоу*; 5) *ејаеја*; 6) *аеае*; 7) *уиуи*; 8) *јујујуи*; 9) *аааа*. Как видно, вторая строфа параллельна седьмой и восьмой не только на уровне рифм, но и благодаря тому, что только в них повторяется одинаковое сочетание ударных гласных *уиуи* (притом обе эти гласные — неустойчивые и диффузные, особенно редко встречаемые в русском языке под ударением). На таком фоне завершающим аккордом выглядят сплошные ударные *аааа* в рифмах (и в большинстве других слов) последней девятой строфы:

Как музыка: века в слезах,  
А песнь не смеет плакать,  
Тряслась, не прорываясь в ах! —  
Коралловая мякоть.

В нашем стихотворении такая концентрация ударного «а» не встречается больше нигде, но с уникальной настойчивостью она повторялась в четырех из семи строф стихотворения-дублета — «Лето» и здесь воспринимается как «звуковое лицо» того, что тогда «имелось».

#### 4

Нам удалось увидеть архитектурный параллелизм — «нулевую точку» стихотворения, в которой сходятся все его смыслы и бессмысловая активность. Одновременно это некое, повторяющееся в книге состояние «озарения», гётевского остановленного мгновения, верленовской и блоковской «модальности», ставящей под сомнение сами границы возможного и действительного («возможно ли оно, было ли оно?»). В такой форме озарение встречается в «Сестре моей — жизни» в последний раз и может считаться для нее итоговым, а потому требует особенно внимательного рассмотрения.

Круг стихотворений, связанных с этим состоянием, мы обозначили в примечании к «Грозе моментальной навек» и там заметили, что оно предполагает «озарение», «откровение», «прояснение», «внезапное воспоминание», необычайное расширение поля видения, «слепящее», «белое» на пределе его мыслимой белизны и часто на контрастном фоне душевной темноты («И мгла моя, мой друг» — «Не трогать») или реальной ночи (см. «Определение творчества», «Степь», «Гроза моментальная навек», «Имелось»). Особенностью переживания таких мгновений у Пастернака, очевидно, может считаться не только душевная, но и физическая открытость («распахнутость») героя, переступающего собственные *субъектные и телесные границы* и потому становящегося гротескным.

Как и во многих других стихотворениях поэта, пересечение «недоступной черты между «я» и «другим» осуществляется тут через образ *губ*, замещающих более архаический гротескный *рот*. В первый раз интересующий нас мотив появился в «Про эти стихи», где на *губы «я»* накладывалась «*дрожь Лермонтова*». Затем в «Нашей грозе» из

уст в уста переходил и испарялся-таял запах, который в мире Пастернака означает «открытость». В «Попытке душу разлучить» «мена» субъектов оказалась еще глубже: из уст в уста тут переходил не просто запах, а *шепот, процесс порождения речи, если не сама внутренняя речь*. Здесь шепот *мой и одновременно душою — твой*, на языке Пастернака — принадлежащий тому во мне, что больше меня, принадлежащий душе, т. е. «внедренному» в «я» интересубъектному субъекту. Наше стихотворение так или иначе отзывается на до того прозвучавшие мотивы, связанные с образом губ.

Их «дрожание» — предвестие плача (см. позже: «Как музыка: века в слезах»), но и открытости другому, что передано метафорой «коралловая мякоть». Последнее — перифраза открытых губ, как до этого моллюск, «тмимый свечением счастья», был перифразой ее губ<sup>2</sup>. Вновь, как и в приведенных выше случаях, пересекается «недоступная черта» между «я» и «другим». Здесь губы влюбленных не просто готовы соединиться в поцелуе, они и синкретически нерасчленимы и даны через два состояния (открытости / замкнутости) одного и того же образа «моллюска» / «коралловой мякоти». Такие губы трясутся от любви, слез, счастья и страдания, но и потому, что они отягчены внутренним межличностным словом, — «песнью», которая еще не «прорвалась в «ах!» — во внешнее слово.

В сравнении с другими описанными в «Сестре моей — жизни» типами подобного состояния, наше отличается принципиальной незавершенностью, а точнее — открытостью, модальностью. Объясняется это временной перспективой, в которой событие увидено: у Пастернака не только субъект, но и время оказывается «двуетло» и гротескно.

Очевидно, в стихотворении вспоминается то, что «имелось» в прошлом. Как и в предшествующих циклах («Возвращение» и «Елене»), перед нами постперцепция. Но в «Послесловье» (что видно и в других его проанализированных стихотворениях) лирическое «я» делает следующий шаг к обретению дополнительных и, казалось бы, взаимоисключающих начал: утраченного времени и внежизненно активной позиции по отношению к прошлому. Отсюда почти невозможная модальность изображенного состояния, по сравнению с которой прежние «озарения» выглядят завершенными и частичными. Если в «Попытке душу разлучить»

...в неге прояснилась мысль,

а в «Воробьевых горах»

...в высях мысли сбились в белый кипень  
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои,

то в «Имелось» —

дождь в мозгу  
Шумел, не отдавая мыслью.

О следующей строфе —  
Казалось, не люблю, — моллюсь  
И не целую, — мимо  
Не век, не час плывет моллюск,  
Свеченьем счастья тмимый —

замечено, что она «предполагает двойное прочтение. Одно мотивировано синтаксическим членением, в котором “мимо” относится к “моллюску”, характеризуя его замедленное (“не век, не час”) движение. Другое – “единством и теснотой стихового ряда”, преобразующих формально-контактную связь наречия (“мимо”) с глаголом (“целую”) в содержательно-логическую: любовь, похожая на молитву, делает невозможным обычные поцелуи» (283, с. 129). Следует добавить, что *невозможность обычного и единственного* здесь принципиальна и укоренена в глубинном личностном ядре поэтики Пастернака.

Интересно, что в раннем варианте стихотворения поэт стремился к большей определенности события: после восьмой строфы предполагалась еще одна, сближающая «Имелось» с «Темой» из «Тем и вариаций»:

Не поцелуй – морской прилив.	Не поцелуй – морской отлив.
Казалось, с губ медузы	Казалось с губ медузы
Смывает соль, и лиф, как всхлип,	Смывает соль. Смывает всхлип
И без сирени блуза.	Сирень и лиф и блузу.

(Ср.: «На сфинксовых губах – соленый вкус / Туманностей. Песок кругом заляпан, / Сырыми поцелуями медуз»; / «Он чешуи не знает на сиренах». – «Тема»). В канонической редакции Пастернак сохранил неопределенность, а точнее – модальность и здесь, и в финальной строфе:

Как музыка: века в слезах,  
А песнь не смеет плакать,  
Тряслась, не прорываясь в ах! –  
Коралловая мякоть.

Невозможны не только обычные поцелуи, но и слова, лишь музыка («зеркало исчезновения», по Пастернаку) способна приблизиться к модальности изображаемого события.

Это событие *прошлого*, что подчеркнуто заглавием и словом-лейтмотивом «имелось», а также сплошным прошедшим временем глаголов. *Но два события в стихотворении «Имелось» происходят в настоящем:*

Не век, не час *плывет* моллюск,  
Свеченьем счастья тмимый.

Тут прошлое оказывается вечным настоящим, хотя предшествующее «казалось» лишает время глагола однозначности. Еще выразительней второй случай:

Как музыка: века в слезах,  
А песнь *не смеет* плакать,

Здесь происходит буквальное взаимопроникновение времен (что выражено специфическим синтаксисом внутренней речи). Что значит фраза

Как музыка: века в слезах – ?

Она следует за строкой о «моллюске», тмимом «свечением счастья», поэтому «слезы» могут быть поняты как выражение избытка радости, хотя более привычно видеть в них проявление страдания. У Пастернака благодаря выходу из времени в вечность («века в слезах») и наложению двух времен (прошлого времени счастья и настоящего – утраты) актуализируются оба названных значения, что способна передать именно нерасчлененная внутренняя речь. В переводе на более аналитический язык внешней речи эта фраза означает примерно следующее: *не только пережитое тогда героем мгновение, но и последующая (и сейчас длящаяся и переживаемая) утрата* – подобны «музыке», от которой «века» (в том числе и то время, когда пишутся данные строки) – в слезах.

На фоне такой нерасчлененности времен, безусловно и только в настоящем времени стоит лишь утверждение:

А песнь *не смеет* плакать...

Речь идет о «песни», которая звучит сейчас, о вот этих, создаваемых на наших глазах стихах, рожденных в равной мере и бывшим счастьем, и нынешним страданием. Чтобы событие творчества состоялось, «я» должен занять по отношению к «диалитичному» времени (прошлому счастью, неотделимому от нынешней потери) – позицию особого рода внеаходимости-трансцендентности. Позже и тоже в связи с музыкой и судьбой художника поэт вернется к этой теме:

Опять трубить, и гнать, и звякать,  
И мякоть в кровь поря, – опять  
Рожать рыданье, но не плакать,  
Не умирать, не умирать.  
(Опять Шопен не ишет выгод, 1931)

Но она зазвучала уже в «Имелось» и в следующем за ним стихотворении «Любить, – идти, – не смолкнул гром», которое завершается строфой:

Так пел я, пел и умирал,  
И умирал, и возвращался  
К ее рукам, как бумеранг.  
И – сколько помнится – прошался.

И в нашем стихотворении «я» возвращается из прошлого в настоящее (в котором «песнь не смеет плакать»), а из него опять в то время, когда песнь была еще жизнью страдающей и ликующей, но не дошедшей до слова:

Тряслась, не прерываясь в «ах»!  
Коралловая мякоть.

В этих переходах от настоящего времени («не смеет») в прошлое («тряслась, не прерываясь в ах!») художественно воплощается сама дополнительность пребывания внутри ситуации и творческого (не монологического) дистанцирования от нее («божественной», но *страдающей* трансцендентности).

1. В этом месте комментатор, не подвергая специальному анализу стиль стихотворения, видит «острый поворот от лирического к земному и мирскому» — «нас резко вернули с небес на землю <...>, поэт напоминает себе и нам, что кислица не что иное, как обычная трава, а рислинг лишь пыльный <...> термин» (*О'Коннор. К. Указ. соч. С. 165*).

2. Это место понято К. О'Коннор неадекватно: «Существительное моллюск предполагает жизнь в ее мельчайшей, самой примитивной форме — живое дополнение к “ископаемому”, упомянутым в стихотворении “Любимая, — жуть!..” <...>. Превращение поэта в маленького моллюска <...> выражает чувство ничтожности и незначительности, часто сопровождающее сильные эмоции» (*Указ. соч. С. 166*). Исследовательница ходит очень близко к истине чувства в стихотворении, но огрубляет ее. У Пастернака в моллюска превращается не поэт, а его губы (так же, как «ее» губы становятся «коралловой мякотью»). Эти образы говорят не столько о «малости» или «ничтожности», сколько о первозданности и неискоренимости любовного влечения. Перед нами еще одна гротескная метаморфоза, связанная у поэта с образом губ и прорывающая — на самом первичном уровне — субъектные границы.

#### 48. «ЛЮБИТЬ, — ИДТИ, — НЕ СМОЛКНУЛ ГРОМ»

Любить, — идти, — не смолкнул гром,  
Топтать тоску, не зная ботинок,  
Пугать ежей, платить добром  
За зло брусники с паутиной.

Пить с веток, бьющих по лицу,  
Лазурь с отскоку полосую:  
«Так это эхо?» — и к концу  
С дороги сбиться в поцелуях.

Как с маршем, бресть с репьем на всем.  
К закату знать, что солнце старше  
Тех звезд и тех телег с овсом,  
Той Маргариты и корчмарши.

Терять язык, абонемент  
На бурю слез в глазах валькирий,  
И, в жар всем небом онемев,  
Топить мачтовый лес в эфире.

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями  
Событья лет, как шишки ели:  
Шоссе; сошествие Корчмы;  
Светало; зябли; рыбу ели.

И, раз сваясь, запеть: «Седой,  
Я шел и пал без сил. Когда-то  
Давился город лебедой,  
Купавшейся в слезах солдаток.

В тени безлунных длинных риг,  
В огнях баклаг и бакалеен,  
Наверное, и он – старик  
И тоже следом околеет».

—————  
Так пел я, пел и умирал.  
И умирал, и возвращался  
К ее рукам, как бумеранг,  
И – сколько помнится – прощался.

1

Как и все «Послесловье», наше стихотворение (1920) многократно отзывается на уже прозвучавшие в книге темы, мотивы и образы, более всего перекликаясь со «Степью», «Воробьевыми горами», «Mein Liebchen...» и «Имелось» – этапами сквозной темы «озарения» и «расширения сознания». Как и названные, новое стихотворение – воплощение *движения* и экспрессивного подъема:

Как были те *выходы* в тишь хороши! – Любить, – *идти*, – не смолкнул гром.  
(Степь)  
Грудь под *поцелуи*, как под — С дороги сбиться *в поцелуях*...  
рукомойник!  
Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.  
(Воробьевы горы)

Как и в «Степи», здесь повторяется мотив «волчцов», «репья», «шипов» и одновременно «начала времен»:

В <i>волчках</i> , волочась за чулками,	– Как с маршем, <i>бресть с репьем</i> на всем...
И чудно нам степью, как	Разлегшись, сгресть, <i>в шипах</i> ,
взморьем, <i>брести</i> ...	клочьями
...В Начале	События лет, как шишки ели:
Плыл Плач Комариный,	Шоссе; сошествие Корчмы...
Ползли Мураши	
<i>Волцы</i> по Чулкам Торчали.	

С «Воробьевыми горами» явно созвучны описания особых состояний «расширения сознания»:

Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень  
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои...

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями  
События лет, как шишки ели...

Но в «Воробьевых горах» же впервые прозвучал и мотив «старости», развитый именно в трех последних строфах нашего стихотворения. Ср.:

Я слышал про старость. Страшны прорицанья! –  
И, раз сваясь, запеть: «Седой,  
Я шел и пал без сил...

Наверное, и он – старик  
И тоже следом околает».

(промежуточная разработка мотива – в стихотворении «Mein Liebchen...», в котором изображается «запущенное лето», год – «старый, страшный состраданьем», а репейник «сед и пасмурен»).

При всех отмеченных созвучиях важно и различие эмоционально-волевого тона, и хронотопа «летних» и «осеннего» стихотворений. И дело не сводится к нарастающему к концу книги и драматизму. В отличие от предыдущего «Имелось» с его природно-бытовым, а затем историческим прошедшим временем, в «Любить, – идти, – не смолкнул гром» глаголы до пятой строфы вообще ахронны и все стоят в инфинитиве: любить, идти, топтать, не знать, пугать, платить, пить, сбиться, бресть, знать, терять язык, топить, сгресть. Лишь в конце пути, когда герой *останавливается, появляется* собственно время. Оно оказывается *прошлым*:

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями  
Событья лет, как шишки ели:  
Шоссе; сошествие Корчмы;  
*Светало; зябли; рыбу ели* (курсив наш. – С.Б.).

Не сразу осознаваемая особенность этой картины (опять-таки отличающая ее от той, что создана в «Имелось») состоит в том, что субъект речи «сгребает» события лет не теперь, не задним числом, а в «те баснословные года» (летом 1917 года), когда он *шел и любил*. И в анализируемом нами месте он вспоминает о прошлом («светало») не прямо из своего нынешнего времени, расчлененного и осознаваемого как «настоящее», а прежде всего из того хронотопа, в котором не только «событья», но и времена – «первые». Перед нами *воспоминание в воспоминании*, в этом его исключительность. Выделившееся время получает статус абсолютного прошлого, а прозаические детали его становятся «грандиозней Святого писанья». Отсюда прописные буквы («Шоссе; сошествие Корчмы»), как и в «Степи» («В Начале / Плыл Плач Комаринный...»), хтоническая («репья, «шипы») (300, с. 179–181, 259) и гротескная образность, смешивающая высокое и низкое («сошествие Корчмы»). Но если в «Степи» собственно креативный момент лишь угадывался и был почти растворен в «творчестве жизни», то в нашем стихотворении метатекстуальный план стал автономным, породив реальное стихотворение в стихотворении («Седой, / я шел и пал без сил. Когда-то...»). В этом «Любить, – идти, – не смолкнул гром» переключается уже не со «Степью», но с «Имелось», продолжая его тему:

Как музыка: века в слезах,  
А песнь не смеет плакать.

Терять язык, абонемент  
На бурю слез в глазах валькирий...

И раз сваясь, запеть: «Седой...»  
Так пел я, пел и умирал,  
И умирал, и возвращался...

Начинается наше стихотворение самозабвенным жизненным порывом:

Любить, — идти, — не смолкнул гром,  
Топтать тоску, не знать ботинок,  
Пугать ежей, платить добром  
За зло брусники с паутиной.

Здесь в последний раз в книге возникают связанные с любовью мотивы движения, озарения и «расширения сознания», но изображенные состояния теряют локальный и временный характер (который имели прежде) и становятся *равнопротяженным жизни и жизнетворческим процессом*. Жизнеохватывающая длительность любовного восхождения воплощена и в сюжетном движении, и в самой структуре образа. Уже первые слова

*Любить, — идти —*

задают «соответствие» *любви, движения и жизни*, которое затем разворачивается и завершается ровно в середине текста — в четвертой строфе. Во второй половине стихотворения (5–8 строфы) реализован другой образный ряд, основу которого составляют противоположные действия:

*разлегишься-свалясь // умирал.*

Такой фон еще более обостряет изначальное «соответствие», ставшее основой кумулятивного рядоположения семантически эквивалентных образов: *любить, идти, топтать тоску, не знать* (ботинок), *пугать* (ежей), *платить добром за зло, пить лавру, с дороги сбиться в поцелуях, бресть* (с репьем на всем), *знать, терять язык, топтать мачтовый лес в эфире* (и уже в 5–6 строфах: *сгрести события лет, свалясь запеть*). Символическое единство столь разнородным актам придает то, что А. Блок называл единым музыкальным напором, а сам Пастернак — «силой сцепления, заключающейся в сквозной образности всех его частиц» (220, с. 92). И у него, как мы увидим, эта сила — музыкальна, причем музыка в ней присутствует и как структурный принцип, и как самостоятельная тема.

В нашем случае сила «сцепления» (термин Л. Толстого, одного из самых важных для Пастернака писателей) сначала имеет буквальный смысл (образы «ежей», «брусники с паутиной», «репьев», «шипов»). «Репья» (как и «волчцы» в «Степи»), справедливо связываемые Е. Фарино с хтонической семантикой, здесь, действительно, «цепляются» за человека. Развитием сцепления всех частиц становится *смешение* морального и физического («платить добром за зло брусники с паутиной»), человека и растения, внутреннего («тоски») и внешнего («земли», «ботинок») — «топтать тоску». «Не знать ботинок» помимо своего бытового смысла — еще и аллюзия на излюбленный сологубовский мотив открытости матери-земле, жизни, а в пределе и смерти, что по-своему реализуется в нашем стихотворении. Сплошная образность доходит до звука, «сцепляющего» разное внутри первой строфы («топтать-не знать-пугать») и за ее пределами («любить-платить-пить»). В последней цепи внутренних рифм действует типичный для Пастернака закон недифференцированности семантичес-



ких и звуковых комплексов: «*латить* (добром за зло)» – не только фонетически, но и семантически «рифмуется» с «*любить*», а они оба – с «*пить*» (как мы увидим ниже).

В архитектонику этой сквозной образности включен и субъектный план. Символически эквивалентные действия принадлежат субъекту речи, который в первой половине стихотворения неизменно выражен неопределенной формой глагола (только в шестой строфе впервые появляется «я», но это субъект прошлой песни, поющей внутри стихотворения). Инфинитивная форма высказывания не дает герою стать определенным лицом и одновременно уравнивает его с каждым другим в подобной ситуации. Прежде всего – с героиней, с которой он объединен в неназванном «мы» («зябли; рыбу ели»), но косвенно – с героями, чьи имена подразумеваются благодаря «упоминательной клавиатуре» поэта. Показательно, что прямо названы только женские ипостаси – Маргарита, корчмарша, валькирии (позже становящиеся «солдатками»), но они влекут за собой свои мужские «пары» – персонажей литературных (Гёте, Пушкина и скандинавских мифов) и оперных (Гуно и Вагнера) – Фауста и Зигфрида.

С самого начала за неопределенной формой субъекта начинает проглядывать синкретизм не только «я» и «другого», а и человека и природы:

Пить с веток, бьющих по лицу,  
Лазурь с отскоку полосую:  
«Так это эхо?» – и к концу  
С дороги сбиться в поцелуях.

Выразителен уже первый (и единственный в стихотворении) спондей – «*Пить с веток, бьющих по лицу*», знаменующий начало строфы, которое рифмуется с предшествующей строфой («*любить*») и разрешается в «*поцелуях*». В поэтике Пастернака выделенные нами образы семантически эквивалентны. Ср.:

*Поцелуй* был как лето. Он медлил и медлил,  
Лишь потом разражалась гроза.

*Пил* как птицы. Тянул до потери сознания.  
Звезды долго горлом текут в пищевод,  
Соловьи же заводят глаза с содроганьем,  
Осушая по капле ночной небосвод.

(«Здесь прошелся загадки таинственный ноготь», 1918; курсив наш. – С.Б.)<sup>1</sup> См. и более ранних «Стрижей» (1915, «Поверх барьеров»), где «голубая прохлада» неба (ср. «лазурь» нашего стихотворения) льется из птичьих «горластых грудей». И в «Любить, – идти, – не смолкнул гром», герой «целует», как птицы, – пьет «с веток, бьющих по лицу, / Лазурь с отскоку полосую». Именно в *таких* поцелуях он сбивается с дороги.

Сам синтаксис строфы с ее гиперинверсиями порожден сцеплениями и нерасчлененностью мира, а потому и смысла. Это очевидно при сопоставлении поэтического синтаксиса Пастернака (воспроизводящего синкретическую по своей природе внутреннюю речь) и синтаксиса нормативного. Первая и вторая строки второй строфы, записанные с учетом норм письменной речи, должны были бы иметь следующую конструкцию: «Пить лазурь с веток, с отскоку бьющих по лицу, полосую /его/»).

При таком построении *ветки бьют и полосуют — лицо*. Но у Пастернака в его внутренней речи ветки, бьющие по лицу, в качестве дополнительного действия *полосуют и лазурь* («с веток, бьющих по лицу, / Лазурь с отскоку полосую»), тем самым утверждая *синкретизм лица человека и лазури неба*. Одновременно «лазурь» связана не только с деепричастием «полосую» («полосую лазурь»), но и с глаголом «пить» («пить лазурь»), семантически эквивалентным, как мы уже заметили, «поцелуям» (пить небесную лазурь с веток = целовать любимую; см. звуковые сближения, в которых воплощена такая модальность: *по лицу — полосую — поцелуях — лазурь*).

Наконец, *пить-целовать* значит (через промежуточный и сквозной у Пастернака образ «губ») еще и *петь*. Хотя само слово появится позже («И, раз свалюсь, запеть...», «Так пел я, пел и умирал»), но образ «эхо», связанный у Пастернака по давней традиции с «пением», возникает тут же в странной реплике, явно принадлежащей внутренней речи: «Так это эхо?» Смысл ее помогает понять стихотворение «Эхо» (1915, «Поверх барьеров»):

Ночам соловьем обладать,  
Что ведром полнодонным колодцам.  
Не знаю я, звездная гладь  
Из песни ли, в песню ли льется.

Но чем его песня полней,  
Тем полночь над песнью просторней.  
Тем глубже отдача корней,  
Когда она бьется о корни,

И если березовых куп  
Безвозгласно великолепье,  
Мне кажется, бьется о сруб  
Та песня железною цепью,

И каплет со стали тоска,  
И ночь растекается в слякоть,  
И ею следят с цветника  
До самых закраинных пахот.

Хотя звук здесь принадлежит именно соловью // поэту, на самом деле они — лишь эхо «обладающей» ими ночи и «звездной глади», в нашем стихотворении — дня и лазури неба. В «Эхо» кульминационной точкой становится такая модальность, когда уже невозможно определить, где порождающее, а где порожденное, где звук, а где отзвук: «Не знаю я, звездная гладь / Из песни ли, в песню ли льется». Догадкой о такой модальности («Возможно ли оно, было ли оно?»), о сути своего состояния и о взаимообратимости природы и любимой и является реплика «Так это эхо?» (что не исключает возможных ассоциаций и со стихотворением Пушкина «Эхо»). Если они действительно имеют место, то получается, что Пастернак предлагает оптимистический ответ на горькую констатацию: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!»).

Потенциально присутствующая в образе «эхо» тема искусства входит в образные рядоположения Пастернака и буквально «сцепляется» с ними:

Как с маршем, бресть с репьем на всем.  
К закату знать, что солнце старше  
Тех звезд и тех телег с овсом,  
Той Маргариты и корчмарши.

В первую строку этой строфы музыка вводится через объект сравнения — «с маршем», т. е. через сам по себе как будто аналитический троп. На самом же деле и здесь отнюдь не аналитическая, а синкретическая конструкция. Благодаря омонимичности предлога «с», значения «брести, облепленному репьем», и «брести в сопровождении марша» выступают как недифференцированные и наложенные друг на друга. «Марш» становится прицепившимся (неотвязчивым), а «репье» возводится в ранг музыки. Если учесть интерпретацию Фарино, связывающего у Пастернака репье (волчцы, чертополох) с нижним миром Волоса-Велеса и «стихогенным», креативным началом, то их совмещение с «музыкой» окажется еще более мотивировано и отнюдь не аналитическим, а тоже синкретическим, мифопоэтическим образом. О его значимости говорит повторение его в новом повороте:

Разлегшись, сгресть, в шипах, ключьми  
Событья лет, как шишки ели...

Но такое же смешение, сцепление, сгребание, рядоположение разных планов происходит в стихотворении постоянно. Реальный закат, солнце, звезды, телеги с овсом оказываются в одном ряду с литературными и одновременно оперными образами «Маргариты и корчмарши», которым открыло дорогу музыкальное сравнение начала строфы. А в следующей строфе —

Терять язык, абонемент  
На бурю слез в глазах валькирий,  
И, в жар всем небом онемев,  
Топить мачтовый лес в эфире —

в тех же отношениях оказываются, во-первых, мифологические и одновременно музыкальные (вагнеровские) валькирии; во-вторых, реальные жар, небо, мачтовый лес; в-третьих, — превращения субъекта речи. Таким образом, состояние, которое переживает герой, открывается как *спонтанное творчество жизни*, родственное искусству, но превосходящее его по своей природе.

Это состояние связано с *несловесным и парадоксальным «знанием-озарением»* («к закату знать, что...»), добытым на инициальном пути. Намек на такое знание может дать музыка. Оно сопровождается *потерей языка, онемением*, а главное *расширением сознания и метаморфозой*:

И, в жар всем небом онемев,  
Топить мачтовый лес в эфире.

Излюбленный поэтом творительный превращения создает гротескный двутелый образ. Герой, онемевший не телом, а «всем небом», — переживает метаморфозу, буквально становится самой природой, миром, а потому и может «топить мачтовый

лес» — свое тело — в эфире. Одновременно он, бывший прежде «эхом» неба и лазури (и догадывавшийся об этом), сам оказывается тем, чьим отзвуком был.

После этой нулевой точки (и середины стихотворения) движение впервые останавливается:

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями  
Событья лет, как шишки ели:  
Шоссе; сошествие Корчмы;  
Светало; яблоки; рыбу ели.

«*Разлегшись, сгресть...*» открывает вторую половину текста, как «Любить, — *идти...*» начинало первую. Здесь, однако, не только контраст: высшая точка озарения и расширения сознания еще не пройдена. Герой, начинавший свой путь с «земли» (вспомним «хтонические» образы первой строфы) и ставший «небом», теперь не только возвращается к земле (поза *лежащего*, второй всплеск хтонических образов «шипов и «сцепления», новое смешение «событий» и «шишек», «лет» и «ели») — он воспроизводит, уже *в памяти, соединение* (а не разделение, как в Книге бытия) неба и земли, пребывание «я» и мира в «абсолютном прошлом», когда все было в первый раз и с большой буквы («Шоссе; сошествие Корчмы; / Светало...») (мы сравнивали это место с более развернутым описанием «первых времен» в «Степи»).

Но то, что открывается герою в этом состоянии, дано — первый раз в стихотворении! — не как настоящее, а как прошлое: инфинитив замещается глаголами прошедшего времени («Светало; яблоки, рыбу ели»), которые с этого момента становятся преобладающими. Иными словами, здесь герой переходит от непосредственного и спонтанного творчества жизни к *воспоминанию об уже прожитом*, а потому — к поиску утраченного времени. Исключительность же этого состояния, как мы заметили выше, состоит в том, что перед нами *воспоминание в воспоминании*: первое воспоминание состоялось еще в «абсолютном прошлом», и теперь герой вспоминает то свое воспоминание.

### 3

Совершившийся тут радикальный переход от «жизни» к воспоминанию (а дальше — к творчеству) имеет решающие последствия для второй половины стихотворения. Следующая строфа —

И, раз сваясь, запеть: «Седой,  
Я шел и пал без сил. Когда-то  
Давился город лебедой,  
Купавшейся в слезах солдаток —

подхватывает мотив остановки в пути («разлегшись-сваясь»), но в ином эмоционально-волевом тоне: прежде остановки требовала полнота жизнеохватывающего переживания, теперь — безмерность такой нагрузки; тогда «раз-легшись» означало простор жизни, теперь «раз сваясь» — предвестие смерти. Обратим внимание на отсутствие в стихотворении посредующих звеньев между высшим мгновением жизни и началом умирания. Пастернак (следуя одному из своих учителей — А. Фету) опускает то, что произошло в промежутке, — как несущественное, тем самым неизмеримо повышая значимость названных событий и подчеркивая их жизнеохватывающую протяженность и ценность<sup>2</sup>.

Они же перекликаются не только повтором «разлегшись» — «свалясь», но и соположением «сгрести <...> события лет» — «запеть», в котором совершается переход от жизни — через воспоминание — к творчеству. Очевидно, не случайно «пение» связано не с «идти», а со «свалясь», со старостью и смертью. Получается, что творчество — замена непосредственного жизнестроения: в любовном самозабвении герой «терял язык, абонемент / На бурю слез в глазах валькирий» и «немел», а теперь обретает способность петь как восполнение того, чего уже нет в наличности.

Метаморфоза жизни в творчество воплощается в превращении стихотворения в «стихотворение стихотворения»: внутрь «Любить, — идти, — не смолкнул гром» вводится заковыченный загадочный текст «песни»:

...«Седой,  
Я шел и пал без сил. Когда-то  
Давился город лебедой,  
Купавшейся в слезах солдаток.  
  
В тени безлунных длинных риг,  
В огнях баклаг и бакалеен,  
Наверное, и он — старик  
И тоже следом околеет».

Очевидно, что «песня» поется в том же хронотопе, в котором разворачивалась любовная инициация: об этом свидетельствует выдержанность неопределенного времени на всем протяжении от «любить, — идти» до «сгрести» и «запеть», после чего оно не появится ни разу. (Синхронность песни абсолютному прошлому и позволяет включить ее в стихотворение.) Но внутри самой песни (так же, как в воспоминании из предшествующей строфы) инфинитив заменен прошедшим («шел», «пал», «давился») или будущим («околеет») временем. Однако и это прошедшее — особого рода: то, о чем герой поет, — еще не реальное настоящее его, а лишь «озарение», «воспоминание о будущем».

Во вставном тексте из инфинитива высвобождается не только время, но и субъект: именно здесь *впервые появляется «я»* —

Седой,  
Я шел и пал без сил... —

и второй субъект стихотворения — город:

Когда-то  
Давился город лебедой...

Анализируя это место, исследователь заметил: «Наречие “когда-то”, вопреки сильному синтаксическому сигналу (точке) под влиянием сукцессивной силы стиха объединяется с предыдущим предложением, образуя новую синтагму: “Седой, я шел и пал без сил когда-то”. Восстановленная при помощи переноса иная грамматическая структура воспринимается уже с учетом этого предварительного прочтения» (283, с. 129). Точно подмеченная здесь двойная смысловая связь является выражением синкретизма «я» и «города»: сначала кажущийся лишь фоном, последний оказы-

вается своеобразным двойником «я» («Седой / Я шел и пал без сил»; «Наверное, и он – старик / И тоже следом околет /.../ – Так пел я, пел и умирал...»)<sup>3</sup>.

Наконец, из абсолютного прошлого вместе с «я» и «городом» высвобождается и историческое время:

Давился город лебедой,  
Купавшейся в слезах солдаток

(это место создает параллель и с реальным историческим (война), биографическим – героиня тоже «солдатка», и с мифологическим планом: «Терять язык, абонемент / На бурю слез в глазах валькирий»)<sup>4</sup>.

Все это существенно выделяет «песню» из предшествующего текста и тематически («старость»), и интонационно (драматический эмоционально-волевой тон, густота и выразительность анжамбемана), и ритмически. Именно в 6–7 строфах впервые появляется редкая для четырехстопного ямба ритмическая форма с пиррихием на второй стопе:

24. Купавшейся в слезах солдаток.  
27. Наверное, и он – старик...

То, что следует после «песни», не случайно отчеркнуто:

—  
Так пел я. Пел и умирал.  
И умирал, и возвращался  
К ее рукам, как бумеранг,  
И – сколько помнится – прощался.

Графический знак отделяет финальную строфу и от «песни», и от всего предшествующего стихотворения, *которое обретает благодаря этому особую модальность и предстает одновременно как непосредственное жизнеохватывающее действие («Любить, – иди...»)*, но и как «песня («Так пел я...»). Сама же строфа занимает в целом стихотворения совершенно особое место.

«Воспоминание о будущем», которое содержалось в «песне», в финале становится «положением реальным». «Пение» здесь уже прямо связывается не с любовью-движением-жизнью, а со смертью. Стилистическая фигура, содержащая повтор сочетания «пел и умирал», создает, как заметил Е. Фарино, переключку с фетовским циклом «К Офелии». Ср.:

Так пел я, пел и умирал,  
И умирал, и возвращался...

Офелия гибла и пела,  
И пела... (300, с. 187)

Но подчеркнем, что соотношение с Фетом – зеркально-обратное. В ситуации Офелии теперь находится само лирическое «я», а переносом из строки в строку акцентировано не «пел» (как у Фета), а «умирал». Это же слово и его звучание выделено еще двумя

способами. Во-первых, ритмически, благодаря пиррихию на первой стопе, который до того в стихотворении встречался лишь один раз:

30. **И** *умирал*, и *возвращался*  
12. **Той** *Маргариты* и *корчмарши*

Во-вторых, эвфонически и семантически, ибо ритмическая переключка вписывается в начатую в той же третьей строфе паронимическую семантизацию псевдокорня «**мар/мер/ мир**»: «Как с **маршем** бресть с репьем на всем», «Той **Маргариты** и **корчмарши**», «и **умирал**», «и **умирал**», «к ее **рукам**, как **бумеранг**»).

Но тут не односторонняя акцентировка смерти, а сотворение незавершимой жизнеохватывающей протяженности и «возвращения». Помимо отмеченных звуко-смысловых сближений «умирал» с «возвращался», «маршем» и «бумерангом», выразительно сплошное открытое ударное «а» в рифменных клаузулах и многих словах нашей строфы: *умирал-умирал-возвращался-рукам-бумеранг-прощался*. Уникальность этой особенности строфы видна в сравнении с ударными гласными в клаузулах других строф: 1) *оиои*; 2) *уууу*; 3) *оаоа*; 4) *еиеи*; 5) *иеие*; 6) *оаоа*; 7) *иеие*; 8) **аааа**. Буквально звучащая здесь идея «возвращения», как уже замечено, «находит поддержку на стилистическом (повтор лексем “пел”, “умирал”), стиховом (перенос, демонстрирующий реверсивный механизм стиха) и образно-поэтическом (ассоциация с бумерангом) уровнях» (283, с. 130).

Эти особенности финала – выражение уникальной субъектной позиции и хронотопа строфы. Здесь второй раз появляется «я», вышедшее на авансцену только в «песне». Но если «я» песни было задано инфинитивом «запеть» и тем самым включено в абсолютное прошлое, то здесь субъект впервые оказывается в чисто историческом времени (пел, пел, *умирал*, *умирал*, *возвращался*, *прощался*) – и даже с поправкой на границы памяти («сколько помнится»). Действие последней строфы (в отличие от разыгранного в «песне») – воспоминание, принадлежащее не баснословным годам любовной инициации, а времени «послесловия». Графический знак подчеркивания означает выход из «того» времени, но и новое понимание его, добытое трагической ценой жизнеохватывающего действия и еще длящейся песни, которые здесь уже не сменяют, а дополняют друг друга.

---

1. Показательно, что эти строки для самого Пастернака прямо ассоциировались с другим стихотворением «Сестры моей – жизни» – «Не трогать», к которому он одно время поставил их эпитафией.

2. См. об этом у Фета: *Гиршман М.М.* Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. М., 1981.

3. А. Майер прочитывает такой образный ход как создание «параллели личного (прощания) и всеобщего (страдания от нужды). Потрясения в жизни героя (“Седой, / я шел и пал без сил...” находят свое соответствие в страданиях города <...>. “Околевание” города, воспеваемого лирическим “я”, составляет параллель к его собственному “stirb und werde”» (*Meyer A.* «Sestra moja – zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation // Slavistische Beiträge. Bd. 207. München, 1987. S. 145–146). К. О’Коннор находит это место «загадочным», а упоминание о седом страннике предлагает «расценить как еще один намек на Фауста, но в этом случае именно на произведение Гёте, а особенно на пожилого Фауста второй части» (*O’Connor K.T.* Boris Pasternak’s «My Sister – Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988. P. 169–170).

4. См. об этом: *Майер А.* Указ. соч. С. 146–147. Мифологический план стихотворения О’Коннор сопоставляет с последним актом «Гибели Богов» Р. Вагнера (Там же).

#### 49. ПОСЛЕСЛОВЬЕ

Нет, не я вам печаль причинил.  
Я не стоил забвения родины.  
Это солнце горело на каплях чернил,  
Как в кистях запыленной смородины.

И в крови моих мыслей и писем  
Завелась кошениль.  
Этот пурпур червца от меня независим.  
Нет, не я вам печаль причинил.

Это вечер из пыли лепился и, пышучи,  
Целовал вас, задохшись в охре, пыльюй.  
Это тени вам щупали пульс. Это, вышедши  
За плетень, вы полям подставляли лицо  
И пылали, плывя по олифе калиток,  
Полумраком, золою и маком залитых.

Это — круглое лето, горев в ярлыках  
По прудам, как багаж солнцепеком заляпанных,  
Сургучом опечатало грудь бурлака  
И сожгло ваши платья и шляпы.

Это ваши ресницы слипались от яркости,  
Это диск одичалый, рога истесав  
Об ограды, бодаясь, крушил палисад.  
Это — запад, курбункулом вам в волоса  
Залетев и гудя, угасал в полчаса,  
Осыпая багрянец с малины и бархатцев.  
Нет, не я, это — вы, это ваша краса.

«Послесловье» первоначально называлось «Осеннее». Созданное в 1917 году, оно, тем не менее, отсутствовало в автографах 1919-го и 1920 года. В машинописном варианте 1921 года, предназначенном к изданию в составе «Сестры моей — жизни», после него шли с отточием первая и третья строфы стихотворения «Но и им суждено было выцвести», позднее помещенного в последний цикл книги «Темы и вариации» — «Осень (пять стихотворений)». Мы уже отмечали переключки завершающих циклов двух книг в целом («Послесловье» — «Осень») и отдельных текстов. К обнаруженным стихотворениям-дублетам книги следует присоединить еще одну «двойчатку». Приведем текст, помеченный Пастернаком как параллельный нашему, и выделим курсивом опущенные поэтом (но важные для понимания переключек) строфы:

Но и им суждено было выцвести,  
И на лете — налет фиолетовый,  
И у туч, громогласных до этого, —  
Фистула и надтреснутый присвист.



*Облака над заплаканным флоксом,  
Обволакивав даль, перетрафили.  
Цветники, как холодные кафли.  
Город кашляет школой и коксом.*

Редко брызжет восток бирюзою.  
Парников изразцы, словно в заморозки,  
Застывают, и ясен, как мрамор,  
Воздух роц и, как зов, беспризорен.

*Я скажу до свиданья стихам, моя мания,  
Я назначил вам встречу со мною в романе.  
Как всегда, далеки от пародий,  
Мы окажемся рядом в природе.*

По смыслу наиболее важна как раз одна из опущенных строк – последняя. Она открывает в «Послесловьи» незавершенную и жизнеохватывающую «романную» перспективу, подключая «Сестру мою – жизнь» и «Темы и вариации» к замыслу, который Пастернак начал осуществлять в 20-е годы и который в итоге вылился в «Доктора Живаго» (245). Вместе с тем и упоминание романа, и мотив прощания (подхватывающий последнее слово предыдущего текста), и сама метатекстуальная интенция заставляют нас вспомнить Пушкина, в частности финал «Евгения Онегина» – *прощание* с читателями, героями и самим произведением:

За сим расстанемся, прости!

Прости и ты, мой спутник странный,  
И ты, мой верный Идеал,  
И ты, живой и постоянный,  
Хоть малый труд...

За этой переключкой открывается и другая, более непосредственно ведущая к заглавию нашей книги и теме незавершимости жизни:

Блажен, кто праздник *Жизни* рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел Ее романа... (курсив наш. – С.Б.)

Пушкинские аллюзии (как и стихотворение-дублет) делают, казалось бы, завершенную и исчерпанную историю любви и всего лета 1917 года лишь эпизодом незавершенной сестры-жизни. Поэтому и «после-словие» «Послесловья» перестает быть последним словом, за ним еще должен последовать «Конец». Само же оно концентрируется на роли и месте в произошедших событиях – их главных участников: «вы», «я», «лета», «природы» и «родины».

В своем комментирующем пересказе стихотворения К. О'Коннор выделила проблему вины и ответственности как главную и смыслообразующую. В интерпретации исследовательницы все начинается с того, что лирическое «я» «отрицает какую-либо ответственность за горе и печаль, которые его возлюбленная могла испытать, и объясняет, что же является истинными причинами ее несчастья» Однако все далее предлагаемые им объяснения — «метафорически искусные не-причины» (385, с. 171). В ходе развертывания сюжета действия «я» по отношению к его возлюбленной «сливаются с разными летними сценами», а заключительная строка прямо «смешивает» героиню «с летом и со всем, что его напоминает, и, таким образом, она разделяет коллективную ответственность, которая настолько обширна и расплывчата, что это в конечном итоге избавляет ее, как и поэта, от какой-либо вины» (385, с. 173).

Многое здесь прочитано очень точно («не причины», «смешение» героини с летом, отказ видеть одного виноватого), кое-что не понято (мотив «родины»)<sup>1</sup>, а в целом не учтена поэтическая традиция, стоящая за стихотворением. Попытаемся ее прояснить.

Прежде всего, должна быть замечена двойная аллюзия, содержащаяся уже в первой строке «Послесловья»:

Нет, не я вам печаль причинил...

Здесь отсылка к начальным строкам стихотворения Верлена (из которого взят эпиграф к «Книге степи»)

Ô, triste, triste était mon âme  
À cause, à cause d'une femme.  
(Печальна, печальна была моя душа  
Из-за, из-за / cause- причина/ женщины.)

Совпадение, однако, зеркально-обратное: у французского поэта женщина — *причина его печали*, а у Пастернака лирическое «я» отказывается считать *себя* причиной *ее* печали: «Нет, не я вам *печаль причинил*». Эта смысловая трансформация объясняется влиянием второго источника аллюзии — строки Пушкина:

Я не хочу печалить вас ничем.  
(Я вас любил: любовь еще, быть может)

Именно ею задается пушкинская самоотверженно-страдательная (и переосмысляющая верленовскую) интенция. Смысловую структуру ее исследователь определил так: «Не я, а мир. Не я, а жизнь. Не я, а ты, любимая» (3, с. 91). В свете пушкинского стихотворения понятно, что у Пастернака речь идет не о снятии лирическим «я» ответственности с себя за ее страдания, а о том, что в своей любви, *причинившей ей печаль* (помимо его воли, как у Пушкина), виновен не только он.

Но у Пастернака сразу звучит и блоковская тема *нераздельности (параллелизма) любимой и родины* (см. хрестоматийное «О Русь моя! Жена моя!»):

Нет, не я вам печаль причинил.  
Я не стоил забвения родины.

Это внутренне подготавливает строки, вводящие уже типично пастернаковский трехчленный (и автометапоисательный) параллелизм, развивающий блоковский:

Это солнце горело на каплях чернил,  
Как в кистях запыленной смородины.

Вторая строфа —

И в крови моих мыслей и писем  
Завелась кошениль.  
Этот пурпур червца от меня независим.  
Нет, не я вам печаль причинил —

разворачивает соположение, которое начато в первой. Теперь образная структура принимает следующий вид:

солнце	/горело	/на каплях	/чернил
(солнце)	/(горело)	/в кистях	/смородины/
кошениль	/пурпур	червца /в крови	/мыслей и писем.

Здесь по уже знакомому нам образцу в одной смысловой плоскости соположены *природа* (кисти смородины), *душа* (кровь мыслей и писем) и *творчество* (капли чернил) — ср. раннюю и классическую для поэта форму такой трехчленной структуры: «Перенестись туда, где *ливень* / Еще шумней *чернил и слез*» («Февраль. Достать чернил и плакать», 1912; курсив наш. — С.Б.).

## 2

Теперь своевременно сказать, что 1–2 строфы, являющиеся внутри стихотворения завершенным в себе целым (образная структура, композиционное кольцо, образуемое повтором строки «Нет, не я вам печаль причинил»), появились позже основного текста<sup>2</sup>. Первоначальный же вариант стихотворения начинался прямо с «*определения*» *красоты* героини:

Это вечер из пыли лепился и, пышучи,  
Целовал вас, задохшись в охре, пылью.  
Это тени вам шупали пульс. Это, вышедши  
За плетень, вы полям подставляли лицо  
И пылали, плывя по олифе калиток,  
Полумраком, золою и маком залитых.

Анафорический дейксис «это» (повторенный десять раз) создает переключку с «*Определением поэзии*» (и менее явную с другими «определениями» — *души* и *творчества*, совокупным образом которых героиня становится). Вероятно, влиянием семантического ореола названной группы текстов объясняется и выбор размера нашего стихотворения — разноstopного анапеста, включающего в себя и трехstopные (как во всех «Определениях»), и более протяженные (четырёхstopные), и более короткие (двухstopные) строки<sup>3</sup>.

Неполное совпадение ритмических показателей «Послесловья» с «Определениями» так же значимо и оттеняется различиями строфическими. В стихотворении про-

должается начавшаяся именно в «Занятиях философией» тенденция к нестационарной строфике. Она проявляется не только в свободном *варьировании числа строк в строфах* (от четырех до семи), но и в *нерегулярности длины строк* (от двух до четырех стоп)<sup>4</sup>, и в *непредустановленной смене типов рифмовки* (перекрестная рифмовка 1, 2, 4-й строф сочетается с более сложными и неодинаковыми формами в строфах удлиненных). Картина рифмической нестационарности усложняется с учетом повторяемости созвучий. См. по строфам: 1) *абаб*; 2) *вава* (повторяется рифма «причинил-чернил-кошениль-причинил» с ударением на «и»); 3) *гдгдее*; 4) *жзжз*; 5) *икккик* (повторяется «истесав-палисад-волоса-полчаса-краса» с ударением на «а»). Явно вырисовывается тенденция удлинения рифмических цепей в начале (1–2 строфа) и конце (пятая строфа) стихотворения. Все это проявление «неопределенности», особенно выразительной на фоне прежних «определений».

В то же время сама по себе повторяемость рифменных созвучий создает и противоположный эффект – свехорганизации, усиленный эвфонией стихотворения. Так, повышено организованы внутри строф ударные гласные в рифменных клаузулах: 1) *иоюи*; 2) *ишии*; 3) *ьюьюиши*; 4) *аяая*; 5) *яааааа*. Как видно, в первых трех строфах в столь выделенной позиции идет почти сплошное диффузное и неустойчивое «и» (**и**), иногда с «о». В 4–5 строфах, напротив, – сплошной и ничем не перемежаемый образцово компактный и устойчивый звук «а» (**я**). В том же направлении, но уже не только на звуковом уровне работает излюбленная поэтом паронимия. Текст прошивают заданные заглавием стихотворения и всего цикла семантизированные «псевдокорни» «пл / лш»: послесловье, печаль, причинил, каплях, запыленной, печаль, причинил, пыли, лепился, пылью, пульс, плетень, полям, подставляли, пылали, плывя, по олифе, полумраком, солнцепеком, заляпанных, опечатало, платья, шляпы, слипались, палисад, полчаса (всего 26 слов).

Благодаря этому силой поэтической этимологии сближаются «корневые» гнезда, не связанные в самом языке родственными отношениями: 1) печаль (причинил); 2) пыль (запыленной, пылью); 3) лепился (плетень, палисад заляпанных, слипались); 4) пылали (солнцепеком); 5) плывя и др. Вторая прошивающая текст паронимия – **рк/кр** (либо замещающие «к» звуки г/ч/х/): горело, чернил, крови, червца, охре, круглое, горев, ярлыках, яркости, сургучом, грудь, бурлака, рога, ограды, крушил, карбункулом, багрянец, бархатцев, краса (всего 19 слов).

Анафора-дейксис «это» выполняет аналогичную роль на уровне фигур, создавая кумулятивное рядоположение, превращая все стихотворение в один большой период и соединяя *по принципу действия* природу и героиню в одно взаимообратимое целое.

Это – круглое лето, горев в ярлыках  
 По прудам, как багаж солнцепеком заляпанных,  
 Сургучом опечатало грудь бурлака  
 И сожгло ваши платья и шляпы.  
 Это ваши ресницы слипались от яркости,  
 Это диск одичалый, рога истесав  
 Об ограды, бодаясь, крушил палисад.  
 Это – запад курбункулом вам в волоса  
 Залетев и гудя, угасал в полчаса,  
 Осыпая багрянец с малины и бархатцев.  
 Нет, не я, это – вы, это ваша краса.

«Это» может выступать как природа, обращенная к «вы: «это солнце горело», «это вечер <...> целовал вас», «это тени вам щупали пульс», «это круглое лето <...> опечалало грудь бурлака и сожгло ваши платья и шляпы», «это диск одичалый <...> крушил палисад» (в последнем случае — мифологическая аллюзия: солнечный бог и одновременно бог-бык, Зевс, отец Елены). Героиня, говоря словами более позднего Пастернака, сумела «привлечь к себе любовь пространства», которое становится в отношении к ней субъектом, едва ли не двойником влюбленного «я».

Но героиня не только любимица природы, она и некий макрокосм, если не «душа мира»: «Это, вышедши / За плетень вы полям подставляли лицо / И пылали, плывя по олифе калиток». Она и ее лицо здесь становится пылающим солнцем, тем самым, которое горело на каплях чернил «я» и в кистях запыленной смородины (смородина — фольклорный символ девушки). В четвертой строфе «это» — уже «круглое лето» (еще один семантический эквивалент героини, сестры-жизни), сжигающее ее платья и шляпы. В конце стихотворения новая метаморфоза: «Это — запад карбункулом вам в волоса / Залетев и гудя, угасал в полчаса, / Осыпая багрянец с малины и бархатцев». Теперь она — больше заходящего солнца, которое, попадает, как украшение или насекомое, в ее волоса и *в них* осыпает «багрянец с малины и бархатцев», реализуя *синкретизм героини и природы*. Может быть, еще точнее было бы назвать героиню у Пастернака душой природы, о чем почти прямо говорит последняя строка, *сводящая все предыдущие и всеохватывающие «это» к единству в ней*: «это вы», «это ваша краса».

Первый, восьмой и завершающий стихи «Послесловья» образуют двойное композиционное кольцо:

Нет, не я вам печаль причинил.

Нет, не я, это — вы, это ваша краса.

Здесь переключка не только начала с концом, но и двух половин стихотворения (1—2 и 3—5 строф), первая из которых соотнесена с «я», а вторая с «вы».

Кажется, что в 1—2 строфах на первом плане стояло «я», но оно уже там было взято под определенным углом зрения и в *отношении* к героине, нераздельной с «родной». Подготовленное здесь утверждение: «не я», реализовано во второй половине стихотворения в проанализированном нами «определении» красоты героини, отождествляемой с душой мира и сестрой-жизнью. Самим движением и смыслом развития темы героиня последовательно выводится на авансцену, а «я» отодвигается на второй план. Но понимание ее роли и высветление ее ситуации глубоко неоднозначно. Внешне звучащая почти как комплимент, последняя фраза — своеобразное возвращение к мотиву «судьбы», который прозвучал в стихотворении «Елене» («Плачь, шепнуло. Гложет? / Жжет? Таковую ж на щеку ей! / Пусть судьба положит — / Матерью ли, мачехой ли»). Теперь с этой судьбой неявно связывается «красота», не спасающая мир, а становящаяся причиной печали.

Возвращаясь к отмеченной переключке с Пушкиным, мы опять видим близость и различие Пастернака с ним. У Пушкина в «Я вас любил...» (и многих других стихотворениях) единение с героиней осуществлялось через переход на ее точку зрения. У Пастернака точка зрения героини прямо не вводится, но субъект речи оказывается носителем интенции «души», т. е. того в нем, что больше него самого и принадлежит равно ему и героине.

---

1. Строку «Я не стоил забвения родины» О'Коннор считает «причудливой гиперболой» и комментирует так: «Это является чрезвычайным наказанием, если не сказать больше; поэт в связи с этим предполагает, что его возлюбленная, если бы он пошел по ее пути, передала бы ему подобную судьбу» (Указ. соч. С. 171). На самом же деле здесь у Пастернака отсылка к блоковскому отождествлению родины и женщины, ср.: «О, нищая моя страна, / Что ты для сердца значишь? / О, бедная моя жена, / О чем ты горько плачешь?» Пастернак хочет сказать, что если бы он причинил ей печаль, то она была бы вправе забыть его, и это было бы равнозначно тому, что его забыла родина.

2. Их не было в первой публикации стихотворения: Киноварь. Рязань, 1921.

3. Анапестом во всей «Сестре моей – жизни» написаны лишь наше стихотворение, а также «Памяти Демона» (чередование двухстопных и трехстопных строк), «Определение поэзии», «Определение души» и «Определение творчества» (трехстопный анапест).

4. См. по строфам: 1) Ан 3343; 2) Ан 3243; 3) Ан 4; 4) Ан 4443; 5) Ан 4.

## 50. КОНЕЦ

Наяву ли все? Время ли разгуливать?  
Лучше вечно спать, спать, спать, спать  
И не видеть снов.

Снова – улица. Снова – полог тюлевый,  
Снова, что ни ночь – степь, стог, стон,  
И теперь и впредь.

Листьям в августе, с астмой в каждом атоме  
Снится тишь и темь. Вдруг бег пса  
Пробуждает сад.

Ждет – улягутся. Вдруг – гигант из затеми,  
И другой. Шаги. «Тут есть болт».  
Свист и зов: тубо!

[Месяц на поле шляпу мял, и за полы  
Цапал. Сбоку плыл стук сабо.  
Силуэт был бос.]

Он буквально ведь обливал, обваливал  
Нашим шагом шлях! Он и тын  
Истяжал тобой.

[Были до свету подняты их поступью  
Хаты: – ветлы шли из гостей  
Той стезей, что в бор.

С ветром выступив, воротились из степи,  
С сизых бус росы пали в сад,  
Завалились спать.]

Осень. Изжелта-сизый бисер нижется.  
Ах, как и тебе, прель, мне смерть  
Как приелось жить!

О, не вовремя ночь кадит маневрами  
Паровозов: в дождь каждый лист  
Рвется в степь, как те.

Окна сцены мне делают. Бесцельно ведь!  
Рвется с петель дверь, целовав  
Лед ее локтей.

Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных,  
Как они, страдой южных нив,  
Пустырей и ржи.

Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями  
В горле, но с тоской стольких слов  
Устаешь дружить!

Завершающее стихотворение «Сестры моей – жизни» в автографе 1919 года имело заглавие «В тысячу первую» и эпиграф из недошедшего до нас стихотворения Пастернака – «Из 1000 и 1 ночи»:

Ничтожество! В его температуре ведь  
И в состояньи не найти тех данных,  
Чтоб с расстояний сон его окуривать  
Бессонницей, начавшей надоедать,

Чтоб вдохновлять и дерево, допытываясь  
У клавишей, чем ангел наш несчастен,  
Тогда как данных нет, чтоб аппетит его  
На собственном, мешаясь вымешать<sup>1</sup>.

По этим изолированным строфам трудно судить об их смысле, но кажется несомненным, что они задают иронический взгляд на субъекта речи – спящего «нашего ангела» (или «демона»?), которого предполагается «окуривать бессонницей», чтобы узнать, чем он «несчастен». Такой тон кажется несовместимым с драматическим звучанием стихотворения, но он позволяет ощутить автоиронию и в самом тексте.

Кроме эпиграфа, в ранней редакции были три строфы, позже опущенные. Учтивая их важность, мы ввели их в стихотворение, взяв в квадратные скобки (196, с. 640).

## 1

Существует анализ ритмики, строфики и рифмы «Конца», осуществленный Ю.И. Левиным, после него А. Окутюрье, а также пересказы-комментарии, сделанные сначала К. О'Коннор, а потом М.Л. Гаспаровым и И.Ю. Подгаецкой. Присмотр-

римся к статье Левина, поскольку она предлагает определенное понимание структурного принципа стихотворения.

Согласно его наблюдениям, по первому впечатлению стихотворение кажется ритмически неупорядоченным. При более внимательном взгляде обнаруживается, что каждая строфа «Конца» имеет одинаковое количество слогов – 25 (12+8+5) и лишь последняя строфа – 27 (14+8+5). Таким образом, ритм стихотворения может быть интерпретирован как силлабический (139, с. 27). Но наличие регулярных цезур (после 5-го слога в 1–2 строках строф) создает, по мнению исследователя, и «отчетливый хореический ритм».

«Таким образом, с точки зрения ритмики это стихотворение поливалентно. Оно воспринимается: 1) как ритмически неупорядоченное; 2) как силлабическое; 3) как последовательность хокку или танка (обоснование этого см. дальше); 4) как хореическое. К сказанному следует добавить, что 5) значительное количество строк стихотворения представляют из себя дольник, возникший (что крайне редко в русской поэтической традиции) на основе не трехсложного, а двухсложного размера, и именно хорея. Таким образом, «Конец» может быть интерпретирован еще и как дольник на хореической основе. Вывод исследователя: «Нам представляется, что эта ритмическая поливалентность является структурным принципом построения этого стихотворения» (139, с. 28)<sup>2</sup>.

Аналогичный структурный принцип видит Ю.И. Левин в строфике. Стихотворение состоит из трехстиший – строф, которые «можно рассматривать <...> как своего рода хокку <...>. Возможность такого подхода подтверждается синтаксической и смысловой замкнутостью трехстиший и их образным строем», а также слоговым составом: 5+7 (первая строка), 5+3 (вторая строка), 5 (третья строка). Но постоянная цезура внутри 1–2 строк строфы – создает «промежуточный между хокку (3 строки) и танка (5 строк) характер каждого трехстишия (строфа воспринимается амбивалентно – как трехстишие и как пятистишие» (139, с. 27). Так поливариантность оказывается признаком не только ритмической, но и строфической структуры стихотворения.

То же видит исследователь в принципах рифмовки. Стихотворение воспринимается как не имеющее регулярной рифмы уже хотя бы потому, что в нем много холостых строк. Те же рифмы, что есть, почти все неточные. Однако при этом рифма играет большую роль в организации текста. Прежде всего, рифмуются, хотя и нерегулярно, первые строки трехстиший. Затем в стихотворении часта (и более всего регулярна) внутренняя рифма: рифмуются полустиишия первой строки каждой строфы. К этому следует добавить и внутренние рифмы-ассонансы в третьих строках строф. Наконец, в ряде строф наблюдается и рифмовка последних строк (139, с. 29). С учетом опущенных поэтом трех строф сочетание нерегулярности рифмовки с ее предельной интенсивностью (по принципу дополнительности) оказывается еще более впечатляющим.

1) Рифмуются между собой первые строки строф 1-й и 2-й (разгуливать-тюлевый), 3-й и 4-й (атоме-затем). Затем после перерыва в 5–6 строках, первые строки вновь рифмуются в строках 7–8 (поступью-из степи), 10–11 (маневрами-бесцельно ведь), 12–13 (вскормленных-комьями).

2) Нерегулярность межстрофической переклички *первых* строк восполняется внутренними рифмами в этих строках. Приведем их по строфам: 1) наяву ли-разгуливать; 2) улица-тюлевый; 5) на поле-за полы; 6) обливал-обваливал; 7) до свету-поступью; 8) выступить-из степи; 9) изжелта-нижется; 11) делают-бесцельно-ведь;



12) познакомь меня-вскормленных; 13) оскоминой-комьями, а также внутренняя рифма между 3-й и 4-й строфой (августе-улягутся).

3) Нерегулярно, но рифмуются между собой 2–3 строки внутри строфы. Такие рифмы есть в строфах: 3-й (пса-сад), 4-й (болт-тубо), 5-й (сабо-бос), 8-й (сад-спать; см. «спать» и в 1-й строфе).

4) Начиная с 4-й строфы, рифмуются, хотя и нерегулярно, третьи строки разных строф: 4, 5, 6 и 7-й (тубо-бос-гобой-бор), 7, 10 и 11-й (гостей-как те-локтей) 9, 11, 12-й (жить-ржи-дружить)<sup>3</sup>.

Это делает еще более обоснованным вывод исследователя о том, что «стихотворение воспринимается и как рифмованное, и как белое, а каждая рифма — одновременно и как «нерифма». Общий итог анализа ритма, строфики и рифмы формулируется таким образом: «Рассматриваемое стихотворение амбивалентно по своей строфике и рифме и поливалентно в ритмическом отношении. “Сестра моя — жизнь” кончается, таким образом, неразрешенным и неустойчивым диссонансом <...>. В то же время — и в этом тоже проявляется отмеченная двойственность стихотворения — этот диссонанс в плане выражения сопровождается суммирующим, итоговым по отношению ко всему сборнику — характером этого стихотворения в плане содержания» (139, с. 29). К последнему замечанию мы еще вернемся.

Более эмпиричны комментарии-пересказы К. О’Коннор и М.Л. Гаспарова—И.Ю. Подгаецкой, но и они дают важный материал для понимания принципов поэтики «Конца».

К. О’Коннор акцентирует метатекстуальное начало стихотворения, в котором говорится не только о конце отношений между героями, но и о завершении всего, что «ассоциируется с ними, следовательно, и их вербального результата как такового, именно самой книги». Исследовательница замечает также принцип неопределенности, вступающий уже в первом вопросе — «Наяву ли все?»: «Это произошло, когда я проснулся или, напротив, произошло во сне, и не пора ли мне проснуться» (385, с. 174). В плане сюжетном эта неопределенность проявляется в нерасчлененности прошлого и настоящего, реально происходящего и вспоминаемого, осени и лета, наконец, героев (385, с. 175–177)<sup>4</sup>.

Эти моменты еще более развернуты в комментарии отечественных авторов. Они прежде всего стремятся прояснить затемненную в стихотворении фабульную связь. Их анализ показывает, что начало действия происходит в городе: «Ночь и улица. Герой гуляет в бессоннице, голова уже туманится, можно мечтать о сне: хорошо бы вечном, хорошо бы без сновидений» (75; далее цитаты по этому изданию). С улицы герой возвращается домой и погружается в сон, но с навязчивыми сновидениями: снов — теперь уже во сне — улица, полог тюлевый, степь, стог, стон («степь» авторы интерпретируют как оглядку на «Книгу степи», «стог» — на стихотворение «Степь». «Стон» — стон любви при подразумеваемом в финале «Степи» соединении любовников и стон мучения тоскующего теперь героя).

Третья—четвертая строфы — продолжение сна о лете. От стога, цели ночной прогулки, сновидческое воспоминание возвращается к ее началу — деревенскому дому, («Ночь, сад, вокруг дома спит в темной тишине и духоте; его пробуждает сторожевой пес; пса встревожили два человека, которые вместо того, чтобы лечь спать, шагают из сада к калитке, возятся, отворяя ее, и из темноты кажутся великанами. Они успокаивают пса криком «тубо»). В опущенной (пятой по первоначальному счету) строфе продолжается рассказ о ночной прогулке героев: «Выйдя за калитку, двое идут по

полю под лунным светом». С сокращением этих строк выпал образ месяца, к которому относится «он» в начале следующей строфы («Он буквально ведь обливал...»).

Следующая (каноническая пятая) строфа, с точки зрения комментаторов, — середина стихотворения и его кульминация. Герои сливаются с природой, наполняются ее силой, становятся орудием месяца. Здесь впервые о персонажах говорится не в третьем лице, а в первом и во втором («мы» и «ты»). Кульминация отмечена и тем, что в первых двух строфах третья строка была нерифмованной, а в следующих она рифмуется четырехкратно: тубо-бос-тобой-бор.

В двух опущенных строфах (по первоначальному счету — 7–8-й) герои возвращаются из степи и о них вновь говорится в третьем лице. Рассказ, сделав круг, возвращается к начальной строфе — городу и сну героя. В следующей (канонической шестой) строфе «сон о юге и августе кончается. Герой в Москве, осень, на желтых выцветших листьях капли дождя. Прелые листья, как вы умерли, так и мне хотелось бы умереть!». Связь с предыдущей строфой осуществлена через сходство капель росы на ветках сада и дождя на ветках городских деревьев; с выпадением предыдущих строф эта ассоциация разорвана.

В 8–9 строфах герой продолжает рефлексировать («Паровозы приезжают и уезжают в те южные места — горький соблазн! Как они (?), так и рвется туда каждый лист с ветки, и я из городской своей квартиры; окна не хотят меня пускать, но дверь сама рвется туда вместе со мною, потому что она помнит прикосновение возлюбленной»). Наконец, в финальных строфах подводится итог стихотворения и всей книги.

Предпринятый пересказ-комментарий позволил увидеть, что и в этом стихотворении (как почти во всех текстах двух последних циклов «Сестры моей — жизни») настоящее время событий дано в соотношении с прошлым. Но переходы из одного времени в другое у поэта скрыты от невнимательного взгляда так, что возникает иллюзия протекания событий только в настоящем (в этом времени стоят глаголы, независимо от того идет ли речь о переживаемом сейчас или о вспоминаемом; исключение — пятая строфа, которую М.Л. Гаспаров считает кульминационной). Мало того, поэт еще более затруднил нам понимание временных переходов, отказавшись от 7–8 строф первой редакции, в которых сюжетная инверсия была прозрачнее. Пропуски породили и смысловые разрывы в тексте. Так, выпадение первоначальной пятой строфы, как заметили комментаторы, сделало непонятным, что в следующей строфе местоимение «он» («Он буквально ведь обливал, обваливал») относится именно к месяцу.

Встает вопрос, которого комментаторы не поставили: является ли такое строение сюжета следствием «темноты» и даже прямого «недосмотра» поэта или незаметное наложение друг на друга разных времен и смысловые разрывы творчески предусмотрены им? Кажется, по отношению к художнику масштаба Пастернака это вопрос риторический. Окончательно проясняется все, когда мы понимаем, что неопределенная модальность событий задана уже с первого слова («Наяву ли все?») и связана с наложением не только прошлого на настоящее, но и «сна» на «явь». Говоря более обобщенно, речь идет о природе жизни и самих ее границах (тема, заданная эпиграфом из Верлена: «Возможно ли оно? Было ли оно?»). У Пастернака — в «Конце» как нигде до этого — сестра-душа-жизнь модальна, она тем действительней, чем невозможней. Комментаторы сочли нужным в своем пересказе четко обозначить пределы художественной реальности, вынести на поверхность различие между прошлым и настоящим, сном и явью, но эта операция будет односторонней до тех пор, пока мы вновь не восстановим целое, поняв, какую художественную функцию несет в стихотворении его органический синкретизм.

Он действует, как мы могли убедиться, не только на уровне сюжета, но и в ритмике, строфике и рифме. На нем же держится субъектная архитектоника стихотворения.

В первой строфе субъект речи представлен неопределенной формой глагола: разгуливать, спать, не видеть. Это одна из форм привычного нам «устранения я» у Пастернака, его ухода с авансцены и уравниения с каждым «другим», находящимся в подобной ситуации. В четвертой строфе о героях говорится уже в третьем лице, которое мы, однако, только гипотетически можем идентифицировать с ними (причем они увиденны с точки зрения пса: «ждет — улягутся», «вдруг гигант из затемни, / И другой»). В пропущенной пятой строфе они продолжают оставаться третьими лицами, увиденными со стороны: «месяц на поле шляпу мял и за полы / цапал»; «стук сабо»; «силуэт был бос».

В канонической пятой строфе герой и героиня впервые становятся первым лицом множественного и вторым лицом единственного числа («нашим шагом», «истязал тобой»). М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая связывают такой переход с кульминационным положением строфы, в которой «герои сливаются с природой, наполняются ее силой, становятся орудием месяца» (75).

Но затем, в пропущенных 7–8 строфах, герои опять даны в третьем лице: «их поступью», «воротились», «завалились спать». В канонических же 6–7–8 строфах впервые появляется «я», но в косвенном падеже (мне, мне, меня), что не мешает одновременно говорить о героях как о «них», вновь идентифицируемых лишь гипотетически («каждый лист рвется в степь, как те»), и видеть героиню как третье лицо («лед ее локтей»). По формулировке комментаторов, «герой безнадежно смотрит на нее со стороны» (75).

Еще более непривычное субъектное сочетание в предпоследней строфе: «Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных, / Как они...» При выраженном «я» появляется трудно определимое третье лицо («с кем-нибудь», «они»). По О'Коннор, как мы помним, это сами бывшие степные любовники, в лучшие свои минуты, или другая, крестьянская идилическая пара; но, как считают М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая, «и в том и в другом случае слова «как они» не очень уместны. Этот образ нам остается неясен» (75).

Завершается стихотворение высказыванием, в котором субъект речи видит со стороны (в качестве «ты») не только героиню и себя в сочетании с ней, но и одного себя («устаешь дружить»). Такое косвенное представление лирического «я» перекликается с инфинитивом начальных строк («разгуливать», «спать»). Заметим, что во всем стихотворении, даже в тех случаях, когда субъект речи является первым лицом, он всегда стоит в косвенных падежах и ни разу не выступает как равное самому себе «я» в именительном падеже.

Таким образом, очевидно преобладание в «Конце» косвенных субъектных форм высказывания, которые позволяют видеть героев и самого субъекта речи и изнутри, и со стороны — как «других», в той или иной степени отодвинутых от «я». Часто субъекты неопределенны и даже неопределимы — особенно это касается загадочных третьих лиц, которых невозможно понять иначе как героя и героиню и одновременно нельзя до конца однозначно идентифицировать с ними. Такая субъектная структура, представляющаяся «неясной» и иногда «неуместной», получает свое объяснение в «сновидческой» природе художественной реальности «Конца».

Мы видели, что в нем так же, как обычно в сновидении, «слипаются» прошлое и настоящее, сон и явь, накладываются друг на друга разные размеры и строфы, даже системы стихосложения, рифмованный и белый стих. То же происходит и с героями: они первое и третье лицо одновременно, а не только поочередно. И их состояния не могут быть определены в терминах обыденного различающего сознания. О второй строфе, например, нельзя сказать безоговорочно: «Герой с улицы возвращается домой и погружается в сон, но с навязчивыми сновидениями» (139, с. 29)<sup>5</sup>. В том-то и дело, что это и сон, и не сон, а «реальнейшая реальность» («realioga») — поэт не случайно начал стихотворение с вопроса «Наяву ли все?», а потом не прояснил вопроса о статусе реальности и «смазал» места переходов от сна к «яви» (в том числе и путем сокращения целых строф, создающего дополнительные смысловые «сновидческие» разрывы и сближающего высказывание с недифференцированной внутренней речью).

Эти особенности финального стихотворения «Сестры моей — жизни» по-своему уникальны, но «Конец» вбирает в себя дух всей книги, отличаясь от остального текста окраской (но не сущностью) эмоционально-волевого тона и степенью проявления принципа модальности. Мы отмечали, что родственная модальность была задана книге Пастернака эпиграфом из Верлена и развивалась на протяжении всего ее сюжета. В финале она выразилась в предельной форме и в эмоционально-волевом тоне, резко отличном от мажорного звучания первого цикла «*Не время ль птицам петь*», но соотношенном с ним: «*Наяву ли все? Время ли разгуливать?*» Очевидно, что пастернаковский минор такой же гротескный, интересубъектный и синкретический, как его мажор. И выражается он в тех же образах и на том же образном языке соответствий.

### 3

О том, что герой второй строфы видит сон о прошлом в стихотворении (вопреки пересказу комментаторов) прямо не говорится, но зато в следующей третьей строфе сказано:

Листьям в августе, с астмой в каждом атоме  
Снится тишь и темь...

Так возникает первый неявный параллелизм «я» и «листа», поддержанный темой вечного сна, прозвучавшей в первой строфе. Он становится основой последующих, уже прямо проговоренных сближений-сравнений, лишая их поэтической условности:

Ах, как и тебе, прель, мне смерть  
Как приелось жить!

Сравнение перестает быть здесь «прозаическим актом сознания, расчленившего природу» (А.Н. Веселовский) не только благодаря опоре на мифологическую семантику и на предшествующий неявный параллелизм, но еще и потому, что поэт прибегает к излюбленному приему фольклора — звуковому соположению членов параллели: «*прель*» и «*приелось*». Одновременно на стилистическом уровне происходит каламбурно-гротескное наложение слова на слово, «смерти» на «жизнь», уже знакомое нам по другим срезам поэтики «Конца».

Присмотримся и к заключительному параллелизму стихотворения:

Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных,  
Как они, страдой южных нив,  
Пустырей и ржи.

Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями  
В горле, но с тоской стольких слов  
Устаешь дружить!

Соединяющий строфы союз «но» М.Л. Гаспарову и И.Ю. Подгаецкой кажется необычным («скорей ожидалось бы «а»), тем не менее, он здесь не случаен и повторен трижды. Сама же структура строф обнаруживает соответствия не только в целом, но и в своих частях, что свойственно классическому параллелизму:

то-то (они) – ты (я)  
*страда нив – тоска слов,*

оскомина, оцепененье, комья в горле, тоска, от которых *устаешь*. «Они» вскормлены *страдой нив, пустырей и ржи*, а «ты» (я) – *тоской слов* (здесь еще раз реализуется лейтмотивный для книги «вегетативный код» и сближение «слова» с растением). Но более всего наводит на мысль о синкретической семантике параллелизма странность этого «они», которое, как мы уже отмечали, не может быть кем-либо кроме героев, но и не является ими самими. Это «они», *но* не они (поэтому данный союз здесь глубоко оправдан: «а» означало бы простое противопоставление).

Поэт по существу воспроизводит глубоко архаическое соединение субъектного и образного синкретизма. Смысл и внесмысловая активность такой субъектно-образной структуры лучше поняты в контексте книги.

#### 4

Органическая связь трагического «Конца» с мажорной «Сестрой моей – жизнью» – вне всякого сомнения. О «суммирующем, итоговом по отношению ко всему сборнику характере этого стихотворения в плане содержания» писал Ю.И. Левин, обосновывая свой вывод тем, что «здесь с необычайной насыщенностью представлены слова из наиболее характерных для “Сестры моей – жизни” тематических полей» (139, с. 29). Многочисленные переключки итогового стихотворения с другими текстами книги отмечены в пересказе-комментарии М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой, а также в упоминавшейся работе А. Окутюрье. На сегодняшний день выявлено, что в «Конце» содержатся в разной форме отсылки к 22-м из 50-и стихотворений «Сестры моей – жизни»: «Памяти Демона», «Про эти стихи», «Тоска», «Плачущий сад», «Ты в ветре...», «До всего этого...», «Из суеверья», «Не трогать», «Балашов», «Образец», «Душистой веткою...», «Уроки английского», «Распад», «Степь», «Душная ночь», «Попытка душу разлучить», «Как усыпительна жизнь», «У себя дома», «Елене», «Давай ронять слова», «Имелось», «Послесловье». Кроме того, финальное стихотворение переключается с целыми циклами – «Не время ль птицам петь», «Книга степи», «Попытка душу разлучить», «Возвращение», а также – особенно – с *эпиграфом из Верлена* и его отражениями в книге.

Получается, что в завершающее стихотворение поэт включил *сон о лете*, т. е. обо всей уже написанной «Сестре моей — жизни. Лето 1917 года». Но целое вошло в свою часть не только количественно, но и качественно. Прежде всего, «Конец» не только трагический антипод мажорной книги, но и наиболее полное воплощение поэтического принципа, присутствовавшего изначально и откровенно заданного в эпиграфе из Верлена. В этом свете глубоко значима самая первая переключка финального стихотворения с заглавием исходного цикла:

Наяву ли все? Время ли разгуливать?

Не время ль птицам петь.

Этой реминисценцией поэт связывает «утро любви» (в ореоле Песни песней и «первых», «райских» времен) с другим пределом: «ночью», «осенью» и смертью. Но ведь эта модальность присутствовала в художественном целом изначально, что подтверждает переключка «Конца» со своеобразным «введением» к книге — «Памяти Демона», отмеченная А. Окутюрье. Если права исследовательница и книга — обещанная лавина, в которую превращается и которой возвращается Демон, то трагические ноты «усталости» и «конца», которые звучат в нашем стихотворении, не могут быть поняты вне связи с демонической темой. Нашупать эти связи помогает другая очевидная реминисценция, уже отмеченная (но не интерпретированная) — из монолога Гамлета «Быть или не быть»<sup>6</sup>, через который намечается связь «Конца» с «Уроками английского», где умирает Офелия, и со стихотворением «Елене», где Гамлет и Офелия упоминаются. Приведем фрагмент из монолога Гамлета в переводе Б. Пастернака:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль  
Души терпеть удары и щелчки  
Обидчицы судьбы иль лучше встретить  
С оружием море бед и положить  
Конец волнениям? Умереть. Забыться.  
И все. И знать, что этот сон — предел  
Сердечных мук и тысячи лишений,  
Присущих телу. Это ли не цель  
Желанная? Скончаться. Сном забыться.  
Уснуть. И видеть сны? Вот и ответ.  
Какие сны в том смертном сне приснятся,  
Когда покров земного чувства снят?

Ср.:

Лучше вечно спать, спать, спать, спать  
И не видеть снов.

Итак, вариация гамлетовского «Быть или не быть» — итог книги, начинавшейся демонической темой, что заставляет предположить связь между «Гамлетом» и «Демоном».

О существовании для Пастернака такой связи говорят его более поздние незавершенные наброски — «К характеристике Блока» (1946). Поэт пишет здесь о «гамлетиз-

ме» применительно к Блоку как о «натурально-стихийной, неопределившейся и ненаправленной духовности» (212, с. 286). Но ведь, по Пастернаку, и Демон — натурально-стихийный «дух земли». Замечательно, что эволюция «гамлетизма», согласно Пастернаку, идет в направлении от «демонизма» к страдательному «вочеловечиванию». Шекспировский «Гамлет» уже драма «духовидческая и скандинавская» (204, с. 178), «драма долга и самоотречения», «высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения». Герой Шекспира, по Пастернаку, отказывается от себя, чтобы «творить волю пославшего его», а монолог «Быть или не быть» — «это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты» (204, с. 179)<sup>7</sup>.

В этом свете «гамлетовская» ситуация «Конца» должна быть понята как итог пути «Демона» («натурально-стихийной, неопределившейся и ненаправленной духовности»), а «сон-смерть» лирического «я» — как трагическое изживание им демонического начала и приближение к «Гефсиманской ноте». Это объясняет непонятный иначе автоиронический тон предполагавшегося эпитафия к стихотворению, а главное, наполняет смыслом композиционное кольцо книги: «Памяти Демона» — «Конец».

Анализируя «Памяти Демона» (своеобразный магистрал-предисловие к «Сестре моей — жизни») мы отмечали, что среди его источников был блоковский синкретизм Демона и Христа (осознанный Пастернаком как «святой демонизм» Блока), а также схема А. Белого, согласно которой путь Демона — посредника между язычеством и христианством — завершается его приходом к Богу (при этом Белый, разрабатывая эту тему, прямо использовал лермонтовские мотивы и образы, как впоследствии Пастернак). Младший поэт, таким образом, продолжает движение в уже обозначенном направлении, но преодолевает «проклятие отвлеченности», тяготевшее над многими глубокими откровениями русского символизма. Демон у него становится «натурально-стихийной, неопределившейся и ненаправленной духовностью» лирического «я» (и современного человека в целом), данной впечатляюще убедительно, изнутри и без всякой тени негативности. Сюжет же книги — история его любви к пленительной и страдающей женщине (за которой мерцает все то живое, что было в Прекрасной даме-Софии символистов). Внешние перипетии романа и глубокая постперцепция пересоздают и направляют эту духовность, позволяют лирическому «я» обрести новый взгляд на самого себя и возвышают его прозрение до высоты и горечи «Гефсиманской ноты».

---

1. См.: *Пастернак Б.* Собр. соч. в 5 т. Т. 1. С. 623. Известны еще две строфы из «1000 и 1 ночи», ставшие эпитафиями к стихотворениям «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»:

То есть сон, понимаешь, совсем одурел,  
Стоя в сене, как в море по пояс,  
Как завидел за садом в заборной дыре  
На Камышин пронесшийся поезд (Там же. С. 654)

и «Сложла весла»:

Пить, как пьют соловьи: до потери сознания,  
Звезды долго горлом текут в пищевод.  
Птицы ж ждут и заводят глаза с содроганьем,  
Осушая по капле ночной небосвод (Там же. С. 658).

2. О своеобразии «Конца» в интересующем нас плане М.Л. Гаспаров более осторожно заметил: «Стихотворение выделяется из книги и из всей поэзии тех лет стихотворным ритмом: (X2д+X3д) + (X2д + Зуд) + X3м. <...> Контраст трех долгих безударных окончаний в начале трехстишия и нагромождения ударений в конце могут восприниматься как контраст (само)убаюкивания и тревожного пробуждения» (*Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Пастернак в пересказе: сверка понимания // <http://nlomagazine.ru/scientist/25.html>).

3. См. и анализ ритма, осуществленный французской исследовательницей А. Окутюрье (*Окутюрье А.* Семантика ритма в сборнике «Сестра моя – жизнь» // *Pasternak Boris. Colloque de Cerisy- La-Salle. Paris. 1979. С. 254–257*), а также дополнения к статье Ю.И. Левина, сделанные А. Майер: *Meyer Angelika.* «Sestra moja – Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation // *Slavistische Beiträge. Bd. 207. München. 1987. P. 74–76.*

4. См. о субъектной неопределенности: «Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных, / Как они, страдой южных нив, / Пустырей и ржи». Здесь, вероятно, идет ссылка на любовников в степи, увиденных в ранних строфах; наверно, это поэт и его возлюбленная в более счастливые, более простые и менее мучительные времена их жизни, или, возможно, другие любовники, например, пара селян, чья простота и неискушенность делает их более подходящими претендентами на счастье, чем поэт и его любимая» (С. 177).

5. Ссылаясь на составленный им частотный словарь книги Пастернака (*Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // *Структурная типология языков. М., 1966*), исследователь перечисляет эти тематические поля: ночь (2), темь, затемь, спать (4), сон, сниться, оцепененье; степь (2), шлях, пустырь; тоска, стон, астма, истязать; рваться (2), обваливать; сад, лист (2), дождь, целовать.

6. См. указанный пересказ-комментарий М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой, в котором фиксируется эта реминисценция.

7. См. показательную переключку Пастернака с С. Малларме, который писал о Гамлете, как о «сокрытом Господе, не могущем стать собой»: *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика в трамвае // *Ортега-и-Гассет Х.* Камень и небо. М., 2000. С. 100. О связи Демона и Гамлета см. наш анализ стихотворения «Памяти Демона».

Р. С. Книгу должна была заключать глава, посвященная законам поэтики Пастернака, вытекающим из разборов стихотворений. Понимая, что уже не успеет написать ее, автор решил оставить книгу без этой главы.

Самсон Наумович Бройтман умер 16 декабря 2005 года.

*Н. Павлова*



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С.* Древнееврейская литература // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1. М., 1983.
- 1а. *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.
2. *Альми И.Л.* Баллады Б.Л. Пастернака // Изв. АН СССР. Серия лит-ры и яз. Т. 49. № 5. 1990.
3. *Альфонсов В.* Поэзия Б. Пастернака. Л., 1990.
4. *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979.
5. *Анненский И.* О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
6. *Анненский И.* Письмо к А.В. Бородиной от 26.VI.1906 г. // Там же.
7. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959.
8. *Арутюнова Б.* Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака // Boris Pasternak. Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979.
9. *Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В.* Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М., 1985.
10. *Ахматова А.* Письмо С.В. Штейну от 11 февраля 1907 г. // А. Блок. Новые материалы и исследования. Книга третья // Литературное наследство. Т. 92. Книга 3. М., 1982.
11. *Баевский В.С., Пастернак Е.Б.* Комментарии // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. 1990.
12. *Баевский В.С.* Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
13. *Бакина М.А., Некрасова Е.А.* Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение. М., 1986.
14. *Барзах А.Е.* Соучастие в безмолвии. Семантика «так-дейксиса» у Анненского // И. Анненский в русской культуре XX века. СПб., 1996.
15. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003.
16. *Бахтин М.М.* Белый // Там же. Т. 2. М., 2000.
17. *Бахтин М.М.* К вопросам самосознания и самооценки // Там же. Т. 5. М., 1996.
18. *Бахтин М.М.* Лев Толстой // Там же. Т. 2. М., 2000.
19. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Там же. Т. 2.
20. *Бахтин М.М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- 20а. *Бахтин М.М.* Дополнения и изменения к Рабле // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5.
21. *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
22. *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002.
- 22а. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики.
23. *Белый А.* Брюсов // Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 1.
24. *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая серия).
25. *Белый Андрей.* Симфонии. Л., 1991.
26. *Биншток Л.М.* К вопросу о мироотношении Тютчева // Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1974.
27. *Блок А.* Искусство и газета // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962.
28. *Блок А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 5.
29. *Блок А.А.* О лирике (1907) // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5.
30. *Блок А.А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. М., 1997.

31. Блок А. Записные книжки. М., 1965.
32. Блок А. Из «Записки о «Двенадцати» (1920) // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960.
33. Блок А. Предисловие к поэме «Возмездие» // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. М., 1999.
34. Большаков А.О. «О диалогизме «Спора человека с Ба» // Культурное наследие Востока. Л., 1985.
35. Борхес Х.Л. Семь вечеров // Борхес Х.Л. Тайнопись. СПб., 2001.
36. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.
37. Бродов В.В. У истоков индийской философии // Древнеиндийская философия. М., 1972.
38. Бройтман С.Н. Символ // Дискурс. 2000. № 8–9.
39. Бройтман С.Н. Блок в «Докторе Живаго» Б. Пастернака // Дискурс. 2000. № 8–9.
40. Бройтман С.Н. Внежизненно активная позиция — Бахтинский тезаурус. Вып. 2. // Дискурс. 2003. № 11.
41. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
42. Бройтман С.Н. К вопросу о центральной проблеме книги В. Луговского «Середина века» // Русская литература. 1968. № 2.
43. Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры. Основные проблемы в историческом освещении. М., 2003.
44. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Литературное произведение: основные термины и понятия. М., 1999.
45. Бройтман С.Н. О первообразе в «Докторе Живаго» // Роман и повесть в классической и современной литературе. Махачкала, 1992.
46. Бройтман С.Н. Ранний Осип Манделштам и Александр Блок // *Kieleckie studia rusycystyczne*. Kielce, 1999.
47. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.
48. Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002.
49. Бройтман С.Н. Теургия // Дискурс. 1998. № 7. С. 99.
50. Бройтман С.Н. Тютчев и русский символизм // Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию Г.В. Краснова. Коломна, 2001.
51. Бройтман С.Н. Эпиграфы к книге Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 63. 2004. № 2.
52. Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (1922) // Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990.
53. Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983.
54. Брюсов В. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975.
- 54а. Брюсов В. Левизна Пушкина в рифмах // Собр. соч.: В 7 т. Т. 7.
55. Булгаков С.Н. Божественная София // Франк С.Л. Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX в. Антология. Washington; New York, 1965.
56. Бухштаб Б. Лирика Пастернака // Литературное обозрение. 1987. № 9.
57. Валери П. Малларме // Валери П. Рождение Венеры. СПб., 2000.
58. Веселовский А.Н. Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
59. Веселовский А.Н. Историческая поэтика.
60. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика.
61. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1899.
- 61а. Венцлова Т. Из наблюдений над стихами Бориса Пастернака // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999.
62. Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. М., 1993.

63. Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н., Медведев П.Н., Канаев И.И. Статьи. М., 1996.
64. Вольфинг. Модернизм и музыка. М.: Мусагет, 1912.
65. Гардзонио С. Борис Пастернак и поэма в прозе Андрея Белого «Глоссолалия» (размышления над стихотворением «Степь») // Russian Literature XLI (1997).
66. Гардзонио С. «Сестра моя – жизнь» Б.Л. Пастернака и наследие св. Франциска Ассизского // Stanford Slavic Studies Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's *My Sister – Life*. Stanford, 1999.
67. Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3.
- 67а. Гаспаров Б. Быт как категория поэтики Пастернака (к интерпретации стихотворения «Зеркало») // Themes and Variations. In Honor of Lasar Fleischman. Stanford Slavic Studies. Vol 8. Stanford. 1994.
68. Гаспаров Б.М. Gradus ad Parnassum (самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // «Быть знаменитым некрасиво». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
69. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
70. Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. М., 1984.
71. Гаспаров М.Л. Предисловие // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
72. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях. М., 1993.
73. Гаспаров М.Л. Семантика метра у раннего Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
74. Гаспаров М.Л. Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова) // Избранные статьи. М., 1995.
75. Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Пастернак в пересказе: сверка понимания // <http://nlo.magazine.ru/scientist/25.html>.
76. Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Четыре стихотворения из «Сестры моей – жизни»: сверка понимания // Stanford Slavic Studies Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's *My Sister – Life*. Stanford, 1999.
77. Генон Р. Символы аналогии // Генон Р. Символы священной науки. М., 2002.
78. Генон Р. Слово и символ // Генон Р. Символы священной науки. М., 2002.
79. Гермес Тризмегист. Изумрудная скрижаль // Высокий герметизм. СПб., 2001.
80. Герхард М. Искусство повествования. М., 1984.
81. Гёте И.-В. Комментарии к «Орфическим первоглаголам» // Гёте И.-В. Собр. соч. М., 1932. Т. 1.
82. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
83. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982.
84. Гиришман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. М., 1981.
85. Глебов Игорь. Книга о Стравинском. Л., 1929.
86. Гоготшивили Л.А. Комментарии // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002.
87. Горелик Л.Л. Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск, 2000.
- 87а. Горелик Л.Л. Балашовский медник // Sub Rosa. Koszonto konyv Lena Szilard tiszteletére. Budapest, 2005.
88. Грехнев В.А. Этюды о лирике Пушкина. Н. Новгород, 1991.
89. Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.
90. Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966.
91. Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004.
92. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990.
93. Гурмон Рели де. Литературные прогулки // Вопросы литературы. 1990, апрель.
94. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // Собр. соч. Т. 1. М., 1994.

95. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка Вл. Даля. СПб.; М., б. д. Т. 1–4. СПб.; М., 1912.
96. *Дашевская О.А.* Поэтический мир Б. Пастернака и философия всеединства В. Соловьева // *Русская литература XX в.: имена, проблемы, культурный диалог*. Томск, 1999.
97. *Добролюбов А.* Из книги невидимой. М., 1905.
98. *Достоевский Ф.М.* Подросток // *Полн. собр. соч.:* В 30 т. Т. 13. Л., 1975.
99. *Дурылин С.* Св. Франциск Ассизский и «Цветочки» // *Цветочки Франциска Ассизского*. М., 1990.
100. *Жолковский А. К.* Книга книг Пастернака (к 75-летию «Сестры моей – жизни» // *Звезда*. 1997. № 2.
101. *Жолковский А. К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // *To Honor our Jeanne van der Eng-Liedmeier*. Amsterdam, 1980.
102. *Жолковский А. К.* Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. N. Y., 1986.
103. *Жолковский А. К.* Место окна в лирике Пастернака // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
104. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* От авторов // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты. Темы. Приемы. Текст. М., 1996.
105. *Жолковский А. К.* Инвенции. М., 1995.
106. *Зеркало: семантика зеркальности* // *Ученые зап. Тарт. гос. ун-та*. Вып. 831. Тарту, 1988.
107. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Индоевропейская мифология // *Мифы народов мира*. М., 1991. Т. 1.
108. *Иванов Вяч. Вс.* Грамматика поэта // *Язык русской поэзии XX в.* Сборник научных трудов. М., 1989.
109. *Иванов Вяч. Вс.* Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // *Этимология–1967*. М., 1969.
110. *Иванов Вяч. Вс.* О теме женщины у Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
111. *Иванов Вяч. Вс.* Русская поэтическая традиция и футуризм (из опыта раннего Пастернака) // *Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX–начала XX в.* М., 1992. С. 337.
112. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Вяч. Иванов. Родное и вселенское*. М., 1994.
113. *Иванов Вяч.* Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста *Terror antiquus* // *Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство*. М., 2000. С. 322.
114. *Иванов Вяч.* Кризис индивидуализма // *Вяч. Иванов. Родное и вселенское*. М., 1994.
115. *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // *Вяч. Иванов. Родное и вселенское*.
116. *Иванов Вяч.* О границах искусства (1913) // *Вяч. Иванов. Родное и вселенское*.
117. *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. I. Брюссель, 1971.
118. *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. II. Брюссель. 1974.
119. *Иванов Вяч.* Прологомены о Демонах. Лик и личины России. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979.
120. *Иванов Вяч.* Споры // *Родное и вселенское*.
121. Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака // *Памятники культуры. Новые открытия. Публикация Е.В. Пастернак*. М., 1977.
122. *Изумрудная скрижаль. Тайное слово Гермеса Трисмегиста* // *Высокий герметизм*. СПб., 2001.

123. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств (введение в историю художественного мышления. Л., 1933.
124. *Исупов К.Г.* Франциск из Ассизи в памяти русской культуры // Филологические исследования. 3. Донецк, 2001.
125. *Кагарлицкий Ю.И.* Редьярд Киплинг // Р. Киплинг. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989.
126. *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1963–1966.
127. *Кант И.* О применении телеологических принципов в философии // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5.
128. *Кассирер Э.* Философия Просвещения. М., 2004.
129. *Кассирер Э.* Философия символических форм: В 3 т. Т. 1. М.; СПб., 2002.
130. *Кацнельсон С.Д.* Категории языка и мышление. М., 2001.
131. *Кацнельсон С.Д.* Типология языка и речевое мышление. М., 2004.
132. *Кейпер Ф.Б.Я.* Космология и зачатие. К постановке вопроса // Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
133. *Клинг О.* Художественная система Пастернака и символизм // *Studia Russica XIX.* Budapest. 2001.
134. *Ковтунова И.И.* Образ пространства в поэтическом языке XX в. // Язык русской поэзии XX в. М., 1989.
135. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
136. *Кузьмина Н.А.* «Пробиваясь могучим потоком» (творительный превращения в поэтической речи) // Русская речь. 1977. № 2.
137. *Кушлина О.Б.* Мистики и мистификаторы // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993.
138. *Левин Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
139. *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана выражения в поэтических текстах (по поводу одного стихотворения Б. Пастернака) // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.
140. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
141. *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966.
142. *Левин Ю.И.* Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. Борхеса // Ученые зап. ТГУ. Вып. 567. Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Тарту, 1981.
143. *Левинтон Г.А.* Великаны // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1991.
144. *Лейбниц Г.В.* Новые опыты человеческого уразумения автора системы предустановленной гармонии // Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М., 1983.
145. *Лейбниц Г.В.* Предварительные соображения по поводу второй книги [«Опыта...»] // Соч. Т. 2.
146. *Леонтьев К.* Египетский голубь. Роман, повести, воспоминания. М., 1991.
147. *Лепяхин В.* Некоторые особенности цикла «Заняты философией» // *Studia Russica XIX.* Budapest. 2001.
148. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989.
149. *Локс К.* Повесть об одном десятилетии // М., 1990.
150. *Локс К.* Повесть об одном десятилетии (1907–1917) // Вопросы литературы. 1990. Февраль.
151. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
152. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982.
153. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.
154. *Лосев А.Ф.* Философия имени // Из ранних произведений. М., 1990.

155. Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991.
156. Лотман Ю.М. Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллин. 1996.
157. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
158. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам, IV. Ученые зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236. Тарту, 1969.
159. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
160. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ученые зап. ТГУ. Вып. 567. Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Тарту, 1981.
161. Лотман Ю.М. Ф.И. Тютчев. Два голоса // Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
162. Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста (1975) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997.
163. Лотман Ю.Н. Анализ двух стихотворений // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады. Тарту, 1968.
164. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
165. Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 20-х годов). Книга вторая. М., 2001. С.126.
166. Магомедова Д.М. Бройтман С.Н. Структура стихотворения Ап. Григорьева «Глубокий мрак, но из него возник» // Внутренняя организация художественного произведения. Махачкала, 1987.
167. Магомедова Д.М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890—начало 20-х годов). Книга первая. М., 2000.
168. Магомедова Д.М. Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь» // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Вып V. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь. 2000.
169. Маймескулова А. «Мухи мучапской чайной» Б. Пастернака // Studia Filologica Rossyjska. 14. Bydgoszcz. 1992.
170. Маймескулова А. Стихотворение Пастернака «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» // Poetika Pasternaka. Zeszyty Naukowe Wyzszej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne; Filologia Rosyjska 1989 z. 31/12. Bydgoszcz. 1990.
171. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.
172. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. М., 1989.
173. Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. М., 1995.
174. Мандельштам О. Буря и натиск /1923// Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
175. Мандельштам О. Заметки о поэзии // О. Мандельштам. Сочинения: В 2 т. Т. 2.
176. Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2.
177. Манн Ю.В. Гротеск // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
178. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М., 1966.
179. Масленникова З. Б. Пастернак. Встречи. М., 2001.
180. Масленникова З. Б. Портрет поэта // Литературная Грузия, 1979, № 2.
181. Микола Д. Бытие как говорящий о самом себе язык // Dissertation Slavicae-Slavistische Mitteilungen. Материалы и сообщения по славяноведению. Т. 19. Szeged, 1988.
182. Мицц З.Г., Обатнин Г. Символика зеркала в ранней лирике Вяч. Иванова // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту. 1988.
183. Мицц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Блока // Труды по знаковым системам, VI. Тарту. 1973.

184. *Мирецкая Е.В.* Маяковский и Пастернак в 1910–1920 гг. (к проблеме соотношения поэтических миров) // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
185. *Младенов С.* Етимологически и правописен речник на българския книжовен език. София, 1941.
186. *Мусатов В.В.* К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака // Известия АН СССР, серия лит-ры и языка. Т. 49. № 5, сент.–окт. 1990.
187. *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.
- 187а. *Недоброво Н.В.* Анна Ахматова // Русская мысль. М., П., 1915, № 7.
188. Неизвестный Борис Пастернак в собрании Томаса П. Уитни // Новый журнал. Нью-Йорк, 1984, № 156.
189. *Некрасова Е.А.* Сравнение в поэтических текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // Е.А. Некрасова, М.А. Бакина. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
190. *Неумоина Е.Г.* Диалогические отношения в композиции «Денисьевского цикла» Ф.И. Тютчева // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Учен. зап. Горьковского ун-та. Вып. 132. Горький, 1972.
191. *Никитина М.И.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М., 1982.
192. *Ницше Ф.* Происхождение трагедии (метафизика искусства). СПб., 1899.
193. *Ницше Ф.* Рождение трагедии (Пер. А.В. Михайлова). М., 2001.
194. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра (Пер. Ю.М. Антоновского) // Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2.
195. *Овчинников Н.Ф.* Б.Л. Пастернак – поиски призвания (от философии к поэзии) // Вопросы философии, 1990, № 4.
- 195а. *Огибенин. Б.Л.* Структура мифологических текстов «Ригведы». М., 1968.
196. *Озеров Л.А.* Примечания // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1965.
197. *Олесницкий А.* Книга Песнь песней и ее новейшие критики // Песнь песней Соломона. Пер. с древнееврейского и примечания А. Эфроса. СПб., 1910 (изд. 2-е).
198. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика в трамвае // Х. Ортега-и-Гассет. Камень и небо. М., 2000.
199. *Павловец М.Г.* Становление художественной системы Б.Л. Пастернака и творчество Р.М. Рильке. Диссертация на соискание уч. степени канд. филолог. наук. М., 1997.
200. *Падучева Е.В.* Режим интерпретации как прием (Стихотворение Б. Пастернака «Марбург») // Известия РАН, серия литературы и яз., Т. 64 № 2. 2005. Март–апрель.
201. *Панов М.В.* Стилистика // Русский язык и советское общество. Алма-Ата, 1962.
202. *Паскаль Б.* Мысли. М., 2001.
203. *Пастернак Б.* Письмо к К. Локсу от 28 января 1917 г. // Б. Пастернак. Об искусстве. М., 1990.
204. *Пастернак Б.* Замечания к переводам из Шекспира (1946) // Пастернак Б. Об искусстве.
205. *Пастернак Б.* Вассерманова реакция // Пастернак Б. Об искусстве.
206. *Пастернак Б.* Вместо земли здесь были ели // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991.
207. *Пастернак Б.* Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре // Пастернак Б. Об искусстве.
208. *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989.
209. *Пастернак Б.* Заказ драмы // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977.
210. *Пастернак Б.* Из студенческих тетрадей (1909–1911) // Б. Пастернак. Об искусстве. М., 1990.

211. *Пастернак Б.* История одной контроктавы. // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991.
212. *Пастернак Б.* К характеристике Блока // Пастернак Б. Об искусстве.
213. *Пастернак Б.* Когда Реликвимини вспоминалось детство // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991.
214. *Пастернак Б.* Люди и положения // Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982.
215. *Пастернак Б.* Надпись на книге «Поверх барьеров» (1946) // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.
216. *Пастернак Б.* Неотправленное письмо // Пастернак Б. Об искусстве.
217. *Пастернак Б.* Несколько положений // Пастернак Б. Об искусстве.
218. *Пастернак Б.* О предмете и методе психологии // Вопросы философии. № 8, 1988.
219. *Пастернак Б.* Однажды жил человек // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.
220. *Пастернак Б.* Охранная грамота // Пастернак Б. Об искусстве.
221. *Пастернак Б.* Петербург // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.
222. *Пастернак Б.* Письмо Д.Е. Максимова (25 октября 1957 г.) // Тезисы 1 всесоюзной /3/ конференции: Творчество Блока и русская культура XX в. Тарту. 1975.
223. *Пастернак Б.* Письмо к К. Локсу от 28 января 1917 г. // Б. Пастернак. Об искусстве.
- 223а. *Пастернак Б.* Сестра – моя жизнь // Пастернак Б. Воздушные пути.
224. *Пастернак Б.* Письмо к М. Цветаевой от 10 июня 1926 г. // Р.-М. Рильке, Б. Пастернак и М. Цветаева. Письма 1926 г. М., 1990.
225. *Пастернак Б.* Письмо к М. Цветаевой от 25 марта 1926 г. // Переписка Б. Пастернака. М., 1990.
226. *Пастернак Б.* Письмо к П.Д. Этингеру от июля 1907 г. // Пастернак Б. Об искусстве.
227. *Пастернак Б.* Письмо к родителям // Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989.
228. *Пастернак Б.* Письмо к Этингеру // Пастернак Б. Об искусстве.
229. *Пастернак Б.* Письмо к Ю.-М. Кейдену (22 августа 1958 г.) // Пастернак Б. Об искусстве.
230. *Пастернак Б.* Письмо К. Локсу от 28.1 1917 г. // Пастернак Б. Об искусстве.
231. *Пастернак Б.* Письмо от 24 февраля 1930 г. Цитируется по: *Раишковская М.А.* Две судьбы (Пастернак и Дурюлин. К истории взаимоотношений) // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
232. *Пастернак Б.* Повесть. Л., 1934.
233. *Пастернак Б.* Прежде всего мне хочется говорить о той были... // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.
234. *Пастернак Б.* Развертывался 96-й год // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.
235. *Пастернак Б.* Символизм и бессмертие (1913) // Пастернак Б. Об искусстве.
236. *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М. 1991.
237. *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.
238. *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. Л., 1990.
239. *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965 (Библи. Поэта, Большая серия).
240. *Пастернак Б.* Три наброска. 1. Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака. Публ. Е.В. Пастернак // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977.
241. *Пастернак Б.* У Дорогомилловской заставы // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.
242. *Пастернак Б.* Что такое человек? // Пастернак Б. Об искусстве.
- 242а. *Пастернак Б.* Письмо к Вяч. Вс. Иванову от 1 июня 1958 г. // Пастернак Б. Об искусстве.
243. *Пастернак Е.Б.* Б. Пастернак. Материалы к биографии. М. 1989.
244. *Пастернак Е.В.* Борис Пастернак. Биография. М., 1997.
245. *Пастернак Е.В.* Лето 1917 года (в «Сестре моей – жизни» и «Докторе Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.



246. *Пастернак Е.В.* «Сестра моя – жизнь» в свете отношения к романтизму // *Stanford Slavic Studies* Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's *My Sister – Life*. Stanford, 1999.
247. Первые опыты Б. Пастернака (публикация Е.В. Пастернак) // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 236. С. 244.
248. Песнь песней Соломона. СПб., 1910. Пер. А. Эфроса.
249. *Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка. М.; Л., 1932.
250. *Платон.* Федр (пер. С. Маркиша) // Платон. Избранные диалоги. М., 1965.
251. *Подгаецкая И.* Пастернак и Верлен // *Pasternak's-Studien*. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg. München, 1993.
252. *Поливанов К.М.* «Воробьевы горы» и традиция русского шестистопного хоря с цезурой // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 21. Poetry and Revolution. Boris Pasternak's *My Sister – Life*. Stanford, 1999.
253. *Полонский А.В.* «Откровение души человеческой»: лингвотрофика поэтического текста Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М., 2005.
254. *Польшикова Л.Д.* Интонация как проблема поэтики. Диссертация на соискание учен. степ. канд. филолог. наук. М., РГГУ., 2002.
255. *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков. 1914.
256. *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1910–1918 /II, 29/.
257. *Пумпянский Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. Л., 1929.
258. *Пуста Д. Б.* Пастернак: «Плачущий сад» (анализ стихотворения) // *Dissertationes Slavicae*. Slavistische Mitteilungen. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged. 1988.
259. Путь творчества. Харьков, 1919, № 5.
260. *Рахилина Е.Е.* Семантика русского творительного: фрагмент // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.
261. *Рашковская М.А.* Две судьбы (Пастернак и Дурюлин. К истории взаимоотношений) // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
262. Риторика к Гереннию // Античные теории языка и стиля. Под ред. О.М. Фрейденберг. М.; Л., 1936.
263. *Рождественский Вс.* Гумилев и Блок // Н. Гумилев в воспоминаниях современников. Составитель В. Крейд. М., 1990. С. 223–224.
264. Роман и повесть в классической и современной литературе. Махачкала, 1992.
265. *Сведенборг Э.* Мудрость ангельская о Божественной любви и Божественной мудрости / Пер. В.А. Клиновского. Киев, 1997.
266. *Силард Л.* Орфей растерзанный // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999.
267. *Синяевский А.* Поэзия Пастернака // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.
268. *Сливицкая О.В.* Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник. Орел, 1974.
269. Словарь современного русского языка: В 17 т. Т. 6. М.; Л., 1957.
270. *Смирнов И.П.* Б. Пастернак. Метель // Поэтический строй русской лирики. М., 1973.
271. *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995 (2-е изд.).
272. *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л., 1977.
273. Собр. народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 2. Л., 1980

274. Собр. народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 1. Л., 1983.
275. Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Л., 1977.
276. *Соловьев В.С.* Лермонтов // Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991.
277. *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991.
278. *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь / Пер. с франц. Г. Рачинского. М., 1911.
279. *Соловьев В.С.* Смысл любви // Соловьев В.С. *Сочинения: В 2 т. Т. 2*. М., 1988.
280. *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
281. *Соловьев В.С.* Философские начала цельного знания // *Сочинения: В 2 т. Т. 2*.
282. *Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Сологуб Ф. *Творимая легенда: В 2 т. Т. 2*. М., 1991.
283. *Степанов А.Г.* Семантика стихотворной формы. Фигурная графика, строфика, enjambement. Диссертация на соискание ученой степени канд. филолог. наук. Тверь, 2004.
284. *Степун Ф.* Б.Л. Пастернак // Сборник статей, посвященный творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен, 1962.
285. *Тамарченко Н.Д.* Сюжет, тип человека и система персонажей в «Докторе Живаго» (заметки к теме) // *Дискурс*, 8/9. М., 2000.
286. *Тантлевский И.Р.* Введение в Пятикнижие. М., 2000.
287. *Тарановский К.* О поэтике Бориса Пастернака // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000.
288. *Тахо-Годи Е.А.* «И образ мира в слове явленный» (слово в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Тахо-Годи Е.А. А.Ф. Лосев. От писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М., 1999.
289. *Тименчик Р.Д.* Автометаописание у Ахматовой // *Russian Literature*. 10/11, 1975.
290. *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // *Ученые зап. ТГУ. Вып. 567. Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте*. Тарту, 1981.
291. *Топоров В.Н.* Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley, 1981.
292. *Топоров В.Н.* Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака // *Пастернаковские чтения*. Вып. 2. М., 1999.
293. *Тредиаковский В.К.* Парафразис вторых песни Моисеевы Вонми, небо, и возглаголю. Второзакония глава 32 // *Поэты XVIII века*. Т. 1. Л., 1958.
294. *Турбин В.Н.*, Песков А.М. Антитеза // *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981.
295. *Тынянов Ю.* Промежуток (1924) // Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы*. Кино. М., 1977.
296. *Ужаревич Й.* Лирический цикл /Пастернак и Мандельштам/ // *Studia Russica*. XIX. Budapest, 2001.
297. *Фарино Е.* «Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин—Достоевский — Пастернак // *Studia Russica Budapestinensia II—III*, 1995.
298. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.
299. *Фарино Е.* Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система. Поэтический язык М. Цветаевой) // *Семиотика и структура текста*. Вроцлав, Варшава. Краков, Гданьск, 1973.
300. *Фарино Е.* Поэтика Пастернака. («Путевые заметки» — «Охранная грамота»). *Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 22*. Wien, 1989.
301. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1986—1987.
302. *Фатеева Н.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003.

303. *Фатеева Н.* Семантические преобразования в поэзии и прозе // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Вып. 4. Образные средства поэтического языка и их трансформации. М., 1995.
304. *Фигут Р.* Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения // Европейский цикл. Историческое и сравнительное изучение. М., 2003.
305. *Флейшман Л.* Борис Пастернак в 20-е годы. СПб., 2003. С. 109.
306. *Флейшман Л.* К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. Борис Пастернак в 20-е годы.
307. *Флейшман Л.* Пастернак и предреволюционный футуризм // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.
308. *Флейшман Л.* Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака // Флейшман Л. Б. Пастернак в 20-е годы.
309. *Флоренский П.А.* Гамлет // Сочинения: В 4 т. Т. 1. М., 1994.
310. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины // Франк С.Л. Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX в. Антология.
311. *Фоменко И.В.* Поэтическое творчество Б. Пастернака 10–20-х годов. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филолог. наук. М., 1971.
312. *Фоменко И.В.* Музыкальная композиция как черта романтического стиля (на примере творчества Б. Пастернака 20-х годов // Вопросы романтизма. Вып. 2. Калинин, 1975.
313. *Франк С.Л.* Непостижимое // Сочинения. М., 1990.
314. *Франк-Каменецкий И.Г.* Отголоски представления о матери-земле в Библейской поэзии // Франк-Каменецкий И.Г. Колесница Иеговы. М., 2004.
315. *Фрейденберг О.М.* Идея пародии // Сборник в честь С.А. Жебелева. Л., 1926.
316. *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998.
317. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
318. *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературной пародии // Научная сессия ЛГУ. Тез. докл. по секции филол. наук. Л., 1945.
319. *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тексты. Статьи. Эссе. М., 1987.
320. *Хаев Е.С.* Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980.
321. *Хайдеггер М.* Петь – для чего? // Рильке Р.М. Прикосновение. М., 2003.
322. *Хан А.* Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения // *Dissertationes Slavicae. Slavistische Mitteilungen.* Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged. 1988.
323. *Хан А.* Поэтическая вселенная. Анализ стихотворения Б. Пастернака «Определение поэзии»: предварительные итоги к анализу цикла «Заняты философией» // *Studia Russica XIX.* Будапешт, 2001.
324. *Хоружий С.* К феноменологии аскезы. М., 1998.
325. *Цветаева М.* Световой ливень. // Цветаева М. Световой ливень. М., 2001.
326. *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1994.
327. *Цветаева М.* Эпос и лирика современной России // Цветаева М. Световой ливень.
328. *Цурганова Е.А.* Интенциональность // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996.
329. *Чехов А.П.* Степь // Собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М., 1955.
330. *Чижиковский П.Б.* Диалог культур в лирике Ф.И. Тютчева // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982.
331. *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.
332. *Шапир М.И.* Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (идеология одного идеолекта) // Известия РАН, серия литературы и языка. Т. 63, № 4, 2004. Июль–август.

333. *Шахматов А.А.* Синтаксис русского языка. Л., 1941.
334. *Шеллинг Ф.В.Й.* О мировой душе. Гипотеза высшей физики для объяснения всеобщего организма, или Разработка первых основоположений натурфилософии на основе начал тяжести и света // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1987.
335. *Шпет Г.* Сознание и его собственник (заметки) М., 1916.
336. *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения, М., 1989.
338. *Щеглов Ю.К.* Введение. О порождающем подходе к тематике: поэтика выразительности и современная критическая теория // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности.
339. *Экхард Майстер.* Духовные проповеди и рассуждения. М., 1912. Пер. М.В. Сабашниковой.
340. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIIIa (36). СПб., 1896.
341. Э.Р. Пантеизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXIIa (44). СПб., 1897.
342. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXV (49). СПб., 1898.
343. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XX (39). СПб., 1897.
344. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XVa (30). СПб., 1895.
345. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. IIa (4). СПб., 1891.
346. *Эриугена Иоанн Скотт.* Гомилия на пролог Евангелия от Иоанна. М., 1995. Пер. В.В. Петрова.
347. *Юнггрен А.* «Сад» и «Я сам»: смысл и композиция стихотворения «Зеркало» // Boris Pasternak and His Times. Berkeley, 1989.
348. *Юнггрен А.* Тоголь и Пастернак // Быть знаменитым некрасиво. Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 150.
349. Явь. М., 1919.
350. *Якобсон А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Slavica Hierosolymitana, vol. 3, Jerusalem, 1978.
351. *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака (1935) // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- 351a. *Ярхо В.Н.* Елена // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. М., 1991.
352. *Aucouturier A.* Семантика ритма в сборнике «Сестра моя – жизнь» // Boris Pasternak/ Collogue de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979.
353. *Beltrame F.* Teoria del grottesco. Con un' esemplificazione nel racconto di N.V. Gogol «Il naso». Monfalcone Edizioni della Laguna. 1996.
354. *Bjorling Fiona.* Aspects of Poetic Syntax. Analysis of the Poem «Sestra moja – zizn' i segodnja v raslive» by Boris Pasternak // Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Ake Nilsson. Stockholm Studies in Russian Literature. Upsala, 1976.
355. Boris Pasternak. Collogue de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979.
356. *Cohen H.* Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1.
357. *Desi E.* Лексико-семантическая характеристика цикла стихотворений Б. Пастернака «Занятье философией» // Studia Russica. XVII. Budapest, 1999.
358. Dorzweiler S. Boris Pasternak und die deutsche Philosophie // Boris Pasternak und Deutschland. Hrsg. von S. Dorzweiler. Kassel, 1992.
359. *Fleischman L.* и др. Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Б. Пастернака. Т. 1. Stanford, 1996.
360. *Goethes Werke* in 12 Bänden. Vierter Bd. Berlin und Weimar, 1981.
361. *Greber E.* Прозаический отрывок Б. Пастернака «Три главы из повести» как аранжировка философско-музыкального подтекста // Studia filologiczne, zeszyt 31 (12): Filologia Poryjska. Поэтика Пастернака. Budgoszcz, 1990.
362. Gyongyosi M. Из подтекстов книги «Сестра моя – жизнь»: Ленау, Гейне, Блок // Studia Russica XIX. Budapest, 2001.

363. *Han A.* Борис Пастернак и Густав Шпет. Опыт сопоставительной характеристики // Wiener slawistischer Almanach. Band 43, 1999.
364. *Hansen-Love Aage A.* Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle – dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 24 Band. Zagreb-Ljubljana, 1978.
365. *Hansen-Love Aage A.* Zur Struktur der Autoreflexion künstlerische Texte // Semiotics Unfolding/ Voll II. Mouton Publishers/ Berlin-New Jork-Amsterdam, 1979.
366. *Haraszi S.* Круговращение энергии. К анализу стихотворения «Заместительница» // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001.
367. *Heine H.* Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Moskau, 1951.
368. *Holub J.* Strucny slovník etimologický jazyka ceskoslovenského. Praha, 1937.
369. *Jensen P.A.* Boris Pasternaks «Opredelenie poesii» // Text and Context. Essay to Honor Nils Ake Nilsson. Stockholm, 1987.
370. *Johnson W.R.* The idea of lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry. Berkley, 1982. P. 13.
371. *Klausez I.* Гроза и страсть – «явленные в слове». Анализ стихотворения «Наша гроза» // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 226.
- 371а. *Klausez I.* Возвращение Демона: опыт интерпретации стихотворения Б. Пастернака «Памяти Демона» // Sub Rosa. Koszonto konyv Lena Szilard tiszteletére. Budapest, 2005.
372. *Klausez I, Nyakas T.* Притча о пленнице-душе. Анализ стихотворения «Определение поэзии» // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 192.
373. *Lieberman M.* Два типа поэтического истолкования импрессионизма: воплощение женского образа у Пастернака и Ахматовой // Studia Russica XIX. Budapest, 2001.
374. *Mallak de G.* // Pasternak Boris. Collogue de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979.
375. *Majmieskulow A.* Стихотворение Пастернака «Образец» // Пушкин и Пастернак. Материалы 2-го коллоквиума. Будапешт, 1989. Studia Russica Budapestinensia. T. 1. Budapest, 1991.
376. *Majmieskulow A.* Стихотворение Пастернака «Сестра моя – жизнь и сегодня в разлив» // Zeszyty naukowe wyzszej szkoly pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne; Filologia R osyjska 1989 z. 31 (12). Поэтика Пастернака. Pasternaks Poetik. Bydgoszcz, 1991.
377. *Maroti Zsolt.* Зеркало как метафора познания. Анализ стихотворения Б. Пастернака «Зеркало» // Studia Russica Budapestinensia I. Budapest, 1991.
378. *Meyer Angelika.* «Sestra moja – Zizn» von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation // Slavistische Beiträge. Bd. 207. München, 1987.
379. *Müller-Zetzelmann Eva.* Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und einer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter, 2000.
380. *Nicolaus Lenaus.* Sämtliche Werke. Herausgegeben von G. Emil Barthel. Leipzig, 1883.
381. *Nilsson Nils Ake.* Стихотворение Пастернака «Сложна весла» и литературная традиция // Boris Pasternak. Collogue de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979.
382. *Nilsson Nils Ake.* Boris Pasternak. Essays. Stockholm, 1976.
383. *Nils Ake Nilsson.* It is the World's Midday: Pasternak's poem «Sparrow Hills» // Russian Literature XXXI (1992).
384. *Nyakas T.* Предпосылки творчества: «Сон и совесть, и ночь, и любовь...» Анализ стихотворения «Определение творчества» // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 214
385. *O'Connor K.T.* Boris Pasternak's «My Sister – Life». The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988.

386. *O'Connor Katherine T.* Elena, Helen of Troy, and the Eternal Feminine: Epigraphs and Intertextuality in «Sestra moja – zhizn» // Boris Pasternak and His Times. Berkeley, 1989.
387. *O'Connor Katherine T.* «Сестра моя – жизнь» Б. Пастернака: книга после стихов // Славянское ревью № 3, сент., 1978.
388. *Olson Laura J.* «Mine eye hath play'd the painter». Pasternak's «Ne trogat» and the Conventions of the Renaissance Love Lyric // Stanford Slavic Studies. Vol. 21/ Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Stanford, 1999.
389. *Rilke Rainer Maria.* Werke. Einleitung von Beda Alleman. Bd.1. Wiesbaden, 1955.
390. *Rilke Rainer Maria.* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit einem Kommentar von Hansgeorg Schmidt-Bergman. Insel Verlag. Frankfurt am Main und Leipzig, 1996.
391. *Szabo Csilla.* Путь к «согласью быть землей». Анализ стихотворения «Болезни земли» // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 203.
392. *Silhankova Di Simplicio Dasa.* Гений и другие. К генеалогии творческой личности у Пастернака // Pasternaks Studien München, 1993.
393. *Schneegans H.* Geschichte der grotesken Satire. Strassburg, 1894.
394. *Schulz J.M.* Pasternaks «Zerkalo» // RL, 1, 1983, с. 81–100.
395. *Terras V.* Boris Pasternak and Romantic Aesthetics // Papers on Language and Literature. 1967/1.
396. *Teller K.* Отзвуки концепции поэтического языка А. Белого и В. Хлебникова в ранних теоретических статьях Б. Пастернака // Studia Rossica XIX. Budapest, 2001.
397. *Uzarevic J.* К проблеме лирического субъекта в лирике Б. Пастернака // Poetika Pasternaka. Zeszyty Naukowe Wyzszej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne; Filologia Rosyjska 1989 z. 31/12/. Bydgoszcz, 1990.
398. *Uzarevic J.* Лирический камуфляж // Studia Russica XIX. Budapest, 2001. С. 294.
399. *Uzarevic J.* Лирический парадокс // Russian Literature XXIX (1991) // North–Holland. С. 123–140.
400. *Verlaine Paul.* Fêtes galantes. La bonne chanson. Romances sans paroles. Ecrits sur Rimbaud. Paris, 1976.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ

#### ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ «СЕСТРЫ МОЕЙ – ЖИЗНИ» В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

I. Субъектная архитектура . . . . .	5
II. Структура словесного образа . . . . .	12
III. Жанр . . . . .	27
IV. «Сестра моя – жизнь» как книга стихов . . . . .	35

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ПОЭТИКА КНИГИ СТИХОВ

ГЛАВА I. Заглавие, его источники и предыстория . . . . .	47
ГЛАВА II. Подзаголовок . . . . .	73
ГЛАВА III. Посвящение Лермонтову . . . . .	83
ГЛАВА IV. Эпиграфы . . . . .	90
ГЛАВА V. Субъектная архитектура и проблема целого «Сестры – моей жизни» . . . . .	108

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЙ

Памяти демона . . . . .	148
<b>НЕ ВРЕМЯ ЛЬ ПТИЦАМ ПЕТЬ</b> . . . . .	175
Про эти стихи . . . . .	178
Тоска . . . . .	191
«Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» . . . . .	198
Плачущий сад . . . . .	213
Зеркало . . . . .	220
Девочка . . . . .	239
«Ты в ветре, веткой пробуящем» . . . . .	243
Дождь . . . . .	246
<b>КНИГА СТЕПИ</b> . . . . .	253
До всего этого была зима . . . . .	257
Из суеверья . . . . .	263
Не трогать . . . . .	266
«Ты так играла эту роль»! . . . . .	271
Балашов . . . . .	275
Подражатели . . . . .	281
Образец . . . . .	286

РАЗВЛЕЧЕНЬЯ ЛЮБИМОЙ .....	297
«Душистою веткою машучи...» .....	298
Сложь весла .....	301
Весенний дождь .....	307
Свистки милиционеров .....	312
Звезды летом .....	316
Уроки английского .....	321
ЗАНЯТЬЕ ФИЛОСОФИЕЙ .....	326
Определение поэзии .....	327
Определение души .....	341
Болезни земли .....	349
Определение творчества .....	354
Наша гроза .....	363
Заместительница .....	373
ПЕСНИ В ПИСЬМАХ, ЧТОБ НЕ СКУЧАЛА .....	384
Воробьевы горы .....	385
Mein Liebchen... .....	395
Распад .....	403
РОМАНОВКА .....	408
Степь .....	410
Душная ночь .....	424
Еще более душный рассвет .....	430
ПОПЫТКА ДУШУ РАЗЛУЧИТЬ .....	439
Мучкап .....	440
Мухи мучкапской чайной .....	445
«Дик прием был, дик приход» .....	458
«Попытка душу разлучить» .....	463
ВОЗВРАЩЕНИЕ .....	473
«Как усыпительна жизнь!» .....	474
У себя дома .....	492
ЕЛЕНЕ .....	497
Елене .....	499
Как у них .....	513
Лето .....	520
Гроза моментальная навек .....	527
ПОСЛЕСЛОВЬЕ .....	534
«Любимая, — жуть! Когда любит поэт...» .....	535
«Давай ронять слова» .....	541
Имелось .....	554
«Любить, — идти, — не смолкнул гром» .....	564
Послесловье .....	575
Конец .....	581
ЛИТЕРАТУРА .....	592



Бройтман Самсон Наумович

ПОЭТИКА КНИГИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА  
«СЕСТРА МОЯ — ЖИЗНЬ»

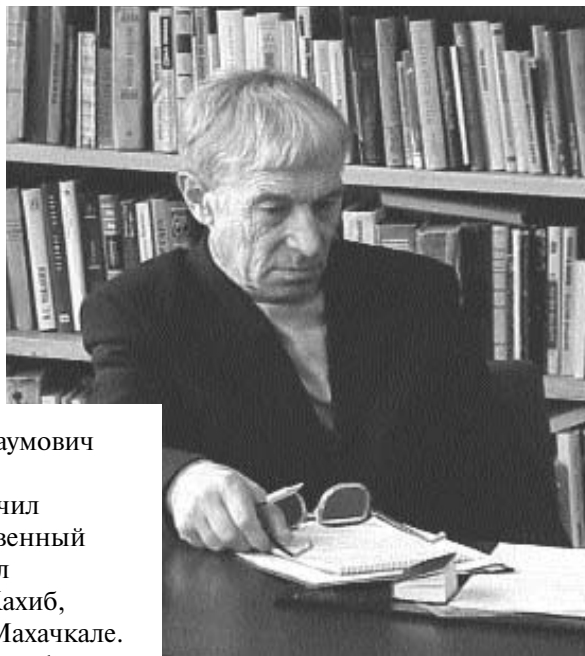
Директор издательства *Б.В. Орешин*  
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Формат 70×100/16. Бумага офсетная № 1  
Печ. л. 38.0 Гарнитура NewtonС.  
. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Телефон (495) 245-49-03

ISBN 5-84626-255-5





**БРОЙТМАН** Самсон Наумович  
(1937–2005).

Родился в Одессе. Окончил Дагестанский государственный университет. Преподавал в школе в горном селе Кахиб, затем в университете в Махачкале. С 1994 года – профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета в Москве. Основной круг научных интересов – историческая поэтика, русская поэзия XIX – начала XX веков, научное наследие М.М. Бахтина.



ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ