

**МЕХАНИЗМЫ ВТОРОГО РОЖДЕНИЯ:  
о стихотворении Пастернака  
"Мне хочется домой, в огромность..."**

*Андрею Синявскому – посаженному  
отцу советского пастернаковедения.*

I Мне хочется домой, в огромность  
Квартиры, наводящей грусть.  
Войду, сниму пальто, опомнюсь,  
Огнями улиц озарюсь.

II Перегородок тонкоробость  
Пройду насквозь, пройду, как свет.  
Пройду, как образ входит в образ  
И как предмет сечет предмет.

III Пускай пожизненность задачи,  
Врастающей в заветы дней,  
Зовется жизнью сидячей, –  
И по такой, грущу по ней.

IV Опять знакомостью напева  
Пахнут деревья и дома.  
Опять направо и налево  
Пойдет хозяйничать зима.

V Опять к обеду на прогулке  
Наступит темень, просто страсть.  
Опять научит переулки  
Охулки на руки не класть.

VI Опять повалят с неба взятки,  
Опять укроет к утру вихрь  
Осин подследственных десятки  
Сукном сугробов снеговых.

VII Опять опавшей сердца мышцей  
Услышу и вложу в слова,  
Как ты ползешь и как дымишься,  
Встаешь и строишься, Москва.

VIII И я приму тебя, как упряжь,  
Тех ради будущих безумств,  
Что ты, как стих, меня забудишь,  
Как быть, запомнишь наизусть.

Написанное более полувека назад, это стихотворение остается одним из самых знаменитых – в "Острове Крыме" его цитирует некий десятиборец, имеющий настолько смутное пред-

---

Переработанный текст доклада на II Международном коллоквиуме по Пастернаку (Иерусалим, май 1984 г.)

ставление о поэзии, что приписывает его Борису Мандельштаму. Впрочем, подобное сопряжение двух поэтических имен не так абсурдно, как кажется.

### Разговор о квартире

Когда осенью 1933 года Мандельштамы получили квартиру в Фурмановом переулке, одним из первых поздравить их пришел Пастернак. "Ну, вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи", — сказал он, уходя... О.М. был в ярости", — пишет Н.Я. Мандельштам в главе *Воспоминаний*, озаглавленной "Антиподы". Ответом Мандельштама стали его "стихи о квартире" — "Квартира тиха, как бумага...", написанные в ноябре 1933 г.

Развивая далее мысль о двух антиподах, Н.Я. Мандельштам пишет, что за их разным отношением к квартире (и письменному столу — она ссылается на живаговский стол в Варыкине) стояли более глубокие различия. Творческие: "Пастернак без стола обойтись не мог — он был пишущим человеком. О.М. сочинял на ходу, а потом присаживался на минуту записать..." Профессиональные: "Добиваясь устойчивости, главным образом, материальной, Пастернак знал, что пути к ней ведут через литературу... О.М. всю жизнь отрешивался от литературы..." Социальные: "Пастернак — домашнее, московское явление... Этой московской своей природой он понятен деятелям нашей литературы... А Мандельштам — номад, кочевник, от которого шарахаются даже стены московских домов... Пастернак писал, что трагедия Гамлета в том, что, совершив акт, к которому его призывает сыновний долг, он потеряет наследство... Москва от рождения принадлежала Пастернаку, ... и все осталось при нем... Между интеллигентом и народом Пастернак хотел бы воздвигнуть защитную стену государства" — таков, согласно Н.Я. Мандельштам, смысл образа Евграфа Живаго. "Эта ставка на государство с его чудесами совершенно чужда Мандельштаму... И литература соответственно обращалась с ними — благоволила... к Пастернаку и... уничтожала Мандельштама... Еще в 27-ом году я как-то сказала Пастернаку: 'Берегитесь, они усыновят вас'..." И хотя в будущем разрыв Пастернака с советской властью был все равно неизбежен и действительно произошел с выходом *Доктора Живаго*, в начале 30-х годов взаимоотношения двух поэтов с советской действительностью

строились по-разному. Гротескной вариацией на тему этого треугольника стал знаменитый телефонный разговор Сталина с Пастернаком о Мандельштаме, начавшийся, как известно, с квартирных условий.

По мнению Н.Я. Мандельштам, стихотворение "Квартира тиха, как бумага..." было реакцией лишь на неоконченный разговор в передней (в отличие от "второго стихотворения, связанного с Пастернаком, "Ночь на дворе, барская лжа...", бывшего ответом на стихи" – на "Красавица моя, вся статья..."). Но вполне возможно, что началом поэтического диалога о квартире послужило – незаметно для собеседников и мемуаристики – "Мне хочется домой, в огромность..." (написанное в конце 1930 или начале 1931 г., опубликованное в первой книжке "Красной Нови" за 1931 год и в следующем году вышедшее в составе сборника *Второе рождение*), а еще одной репликой был мандельштамовский "Ленинград", возможно, сочиненный в тот же самый декабрьский денек, что и "Мне хочется..." (он помечен декабрем 1930 г. и был чудом напечатан в "Литературной Газете" 23 ноября 1932 г.).

В "Мне хочется..." с поразительной полнотой представлен весь "усыновленческий" комплекс, инкриминируемый Н.Я. Мандельштам Пастернаку: за любовь к квартире, пусть коммунальной, к сидению за столом и к московскому пейзажу вырисовывается приятие строящегося социализма и жесткой дисциплины, налагаемой этим контрактом в обмен на взаимность со стороны современников и истории. Особенно хорошо это видно на фоне сходств с двумя мандельштамовскими текстами.

Пастернак ("Мне хочется...")	Мандельштам ("Ленинград", "Квартира")
домой, в огромность квартиры, наводящей грусть; опять знакомостью ... пахнут	вернулся в мой город, знакомый до слез; узнавай же скорей; квартира тиха
войду ... пройду насквозь	найду мертвецов голоса
огнями улиц	ленинградских речных фонарей
перегородок тонкоробость	я на лестнице черной живу; стены проклятые тонки

пожизненность... жизнь сидячей	и некуда больше бежать
встающей в заветы дней; встаешь и строишься, Москва	пайковые книги; кулацкому паю; честный предатель; чесатель колхозного льна
к обеду на прогулке	глотаю же скорей рыбий жир... желток
темень, просто страсть,... научит переулки охулки на руки не класть	в висок ударяет мне вырванный с мясом звонок; страха струя
зима ...повалят с неба взятки; сугробов снеговых	декабрьский денек
тонкоробость; опавшей сердца мышцей	в висок ударяет мне...; столько мучительной злости; страха струя
вложу в слова, тех ради..., что ты, как стих, меня зазубришь	учить щебетать палачей
Москва... тех ради будущих...	Петербург, я еще не хочу умирать ...найду мертвецу голоса
и я приму тебя, как упряжь (ср. тж. пожизненность, подследствен- ных)	шевели кандалами цепочек дверных; а я, как дурак, на гребенке обязан кому-то играть; пора сапогами стучать

При всей невыгодности сопоставления с отчаянно-бескомпромиссной нотой мандельштамовских стихов, "Мне хочется..." далеко от честного предательства и скорее читается как сознательное воплощение амбивалентности занятой поэтом позиции. Каким же образом его структура решает противоречивые идейные и стилистические задачи момента?

### "Соблазн"

Сборник *Второе рождение* ознаменовал, как видно уже из его заглавия, существенную ломку поэтического голоса Пастернака. Между незамутненным субъективным экстазом ранней лирики и христианской жертвенностью поздней легла полоса добросовестного взросления попутчика в социализм, стремления к труду со всеми сообща и заодно с правопорядком и даже

готовности "писать плохо", чуть ли не в стиле Демьяна Бедного: "В течение некоторого времени я буду писать плохо, с прежней своей точки зрения, ... пока не свыкнусь с новизной тем и положений. ... Единственно лишь ... в кривом зеркале посредственности получается так, что ... я должен отрицать Демьяна Бедного ... Я предпочитаю его большинству из вас..." Этот период своеобразно сочетал прежний непосредственный восторг перед чудом земного бытия с будущим акцентом на духовных и этических ценностях, а в формальном плане прокладывал, в рамках "стиля до 1940 года" (впоследствии отвергнутого), путь к сложной простоте последних циклов. Диалектика переходного этапа сопровождалась двойственностью самоощущения поэта: смена волн и устоев явственно шумит в миноре.

В 1925 году, отвечая на анкету о постановлении ЦК о литературе, Пастернак писал: "Наличие пролетарской диктатуры недостаточно, чтобы сказаться в культуре ... требуется реальное пластическое господство, которое говорило бы мною без моего ведома и воли, и даже ей наперекор. Я этого не чувствую. Что этого нет объективно, явствует из того, что резолюции приходится звать меня к разрешенью тем, ею намеченных...". Мотив пластического господства, чудесной органической власти целого мироздания в его различных манифестациях над каждой малостью — излюбленная мысль Пастернака, краеугольный камень его эстетики, восходящей, в частности, к Толстому и Гете. Мир Пастернака — мир великолепной игры сил, естественных и в то же время мистически чудесных, мир единства всего со всем, контакта малого с великим, дома с улицей, сегодняшнего с вечным. Столкновение этой гармонической картины мира с противоречивой реальностью побеждавшего социализма оказалось неоднозначным и поучительным.

"Пластическое господство", в котором Пастернак отказывал диктатуре пролетариата в середине 20-х годов, ему пришлось признать в начале 30-х. Поэт, еще недавно (в 1928 г.) заявлявший, что он *не рожден, чтоб три раза смотреть по-разному в глаза*, пережил второе рождение. Внешние причины очевидны — отмена НЭПа и партийной оппозиции, приведшая к консолидации сталинского режима и концу какого бы то ни было, в частности, литературного, плюрализма, и шумная пропаганда успехов социалистического строительства и новой коллективной морали. Кнут диктатуры в сочетании с ее идеологическим

пряником подействовали на воображение не одного честного интеллигента в СССР и за его пределами. Свидетельствами о внутренней механике подобного процесса богаты стихи и высказывания Пастернака начала 30-х годов. Рассмотрим некоторые приемы его поэтической адаптации к новому, обращая внимание на их связь с мотивами, вообще характерными для поэта, т.е. на то, как "врастание" происходило типично "по-пастернаковски".

При попытке бегло пересказать идейное содержание сборника *Второе рождение* методом раскавыченной и приблизительной "сборной цитаты" (термин Андрея Белого) естественно выделяются четыре типовых аргумента в пользу приятия нового.

*Добровольное, даже радостное подчинение силе.* Даль, а может, близь социализма неизбежно надвигается, она рядом, генеральный план подобен Кавказской круче, мнушей пророчества поэта своей пятой, сильный новый человек уже переехал нас телегою проекта; революционная воля, казни и параллель с неизбытым, но по-своему творческим насильем царских войск, бравших Кавказ так, как берут женщину (т.е. силой, смешанной с любовью, и притом помимо воли столичного Петербурга), убеждают в желательности подчинения силе, — пока ты жив и не моща и о тебе не пожалели.

*Надежда на добрые перемены и коллективизм.* Нужно унять временную блажь и надеяться на славу и добро, все одето сменой устоев, переустройством, преображеньем света, весною слышен шелест новостей и истин, впереди необоримая новизна, жизнь вне сплетен и клевет; первое мая обещает процветание песен, пашен и перебродившего духа, который не может не сказаться поневоле, душа уходит с Запада, революционная воля сулит освобождение от язв ревности и счастливое будущее детей и обещает поэту устранение фальши литературного быта, сверхестественную зрячесть, неслыханную простоту стиля и понятность людям, способность раствориться в родном пейзаже и языке, подобно Пушкину и Лермонтову.

*Опора на традицию, выдача нового за привычное старое.* Пересмотр вдохновляется отчетом поколений, служивших за сто лет до нас, опытом больших художников (в частности, Пушкина — автора "Стансов" к Николаю, и Шопена, чудом сдерживающего прыть горлопанов, распинающих его и его роль), утешительной параллелью с началом славных дней Петра,

непрерывностью цепи весенних праздников, ведущей от 1 мая в прошлое к березам троицы и огням панатены и в будущее к расцвету коммуны.

*Взгляд на социализм как на часть пейзажа.* Метафорой пересмотра устоев, стремлений и поступков поэта становится смена волн, с отчетом поколений выступает лес, генеральный план рисуется поэту в виде Кавказского хребта, а социализм в виде излюбленной дали, в даль протягивает тезисы души и вторая пятилетка; новизна будущего — своего рода эхо, новые нравы и песни чисто пространственно ложатся в луга и на промысла, а струящиеся ручьи принимают в свои заводы околицы строителей.

Все четыре "хода" органично укоренены в поэтическом мировосприятии Пастернака. "Подчинение силе", заваленность огромными массами, ошеломленность великолепием выше сил и т.п. — его любимый мотив. "Надежда на добро" естественно вписывается в его общеоптимистическую картину мира; в частности, "перемены, преобразования" — один из ликов великолепия, а "коллективизм" может интерпретироваться как форма единства, контакта. В свою очередь, "опора на традицию" сочетает типично пастернаковский контакт во времени с приравниванием обыденного настоящего чудесному будущему — по принципу "опять — новое" (*Это поистине новое чудо, / Это, как прежде, снова весна*). Наконец, трактовка "социализма как пейзажа" ставит на службу новой идеологии излюбленную поэтом тему единения с природой и вообще внешним миром.

Адаптация к новому захватывает и сферу поэтического языка — происходит заметное *упрощение стиля*. Уменьшается затрудненность синтаксиса, словаря, тропов, четче выступает из фона авторское "я" и вообще человек — в отличие от метонимической растворенности в окружающем у раннего Пастернака. Это движение к понятности (продолжавшееся и в поздний период) опять-таки заложено в одном из общих принципов пастернаковской поэтики — установке на великолепие обыденного, низкого, провинциального, языковой проекцией которого является смешение стилей, использование диалектизмов, канцеляризмов и т.п. В ранних стихах эта тенденция приводила скорее к темноте и косноязычию, и неизвестно, как происходило бы движение к неслышанной простоте (=искусству писать плохо), если бы не давление советской культурной ситуации.

## ”Саботаж”.

Новое, однако, принимается во *Втором рождении* не с закрытыми глазами. Не говоря о том, чтоприятие происходит в компромиссных, а не крайних формах, т.е. на некоей абстрактно-гуманистической, а не ”классовой” основе, самый тон его далеко не безогляден. Особенно характерны два идейные мотива и один стилистический, подрывающие безоговорочность слушания необоримой новизне.

*Некатегоричность утверждения нового: предположения, вопросы, оговорки, если бы, и т.п.* Смысл испытанного еще не полн, здесь будет спор, тяжба; о, если бы проблемам социализма наглядность Кавказского хребта! — тогда бы...; переправляй, но только ты, т.е. даль/близь социализма, а не пустозвонство льстецов; даль эта, однако, лишь курится сквозь дым теорий, речь идет лишь о бутоне кануна, первомайский дух может сказаться лишь в далеком будущем; надежда славы и добра — соблазн, он может завести в тупик, и чтобы поддаться ему, приходится утешаться сомнительными историческими параллелями.

*Обилие негативных образов.* Волны шумят в миноре, их тьма (!), они бегут во весь разгон моей тоски; изображается борьба и закат живых достоинств и закат Запада — усадьбы без хозяев; мы на пире Платона во время чумы, где шумит аравийский ураган; кавказские пейзажи полны картин фигурального и буквального зла (боль, страх, немилость, гнев, грызться, мамкой пуганый заика, поражения, неволи, неизбывное насилие, разбой, лягз кинжалов, газовая атака, мертвецы, обезглавленных гортани, казненные замки), а в сценах московской жизни многочисленны образы житейских трудностей (уплотнение жилплощади, дровяной голод, закат уюта), душевного дискомфорта (бесплодье, обман, вымысла головизна, унынье, печали час, в нас что-то плачет: пощади), боли (болезни тяжесть тяжкая, слабость, мякоть в кровь поря, а если из калек), смерти (смерть поэта, кончина большого музыканта, распятым фортепьян застыть, строчки нахлынут горлом и убьют, от смерти не спасет таблетка, дней порвалась череда, мертвый город, крематорий, мятежи и казни).

*Бедный до сухости, канцелярски-суконный стиль.* Один пример: *И так как с малых детских лет/ Я ранен женской до-*



лей, / /.../ И так как я лишь ей задет, / И ей у нас раздолье, / То  
весь я рад сойти на нет / В революционной воле.

Подобно приемам адаптации к новому, приемы его под-  
рыва также базируются на коренных свойствах пастернаков-  
ской поэтики. "Некатегоричность" приятия вырастает из яркой  
условности поэтического языка — путем придания ей прямого  
ценностного смысла. Вопросы, сравнения, обороты с *бы* и т.п.  
превращаются в орудия постановки нового под сомнение — до-  
статочно сравнить всерьез мучащие лирического героя *Второго*  
*рождения* вопросы и альтернативы (*Даль? ... Близь? ... О, если*  
*бы ... тогда бы...*) с брызжущими уверенностью чисто риториче-  
скими вопросами и модальностями в *Сестре моей жизни* (*Ку-*  
*да мне радость деть мою? ... Так сел бы вихрь, чтоб ...; О, верь*  
*игре моей ...; Когда еще ...? Когда, когда не: — в Начале... ?*)

Аналогичным образом переосмысляются и "негативные  
образы", ранее служившие оборотной стороной великолепия  
выше сил. Они настойчиво, хотя и подспудно, приковывают к  
себе внимание, угрожая нарушить великолепный баланс силы/  
бессилия. Наконец, "сухой язык", как бы доводя до логичес-  
кого конца установку на фразу, доступную бедным, вновь воз-  
вращает Пастернака к косноязычию, но на этот раз, — с неволь-  
ной или намеренной иронией, — косноязычию не субъективист-  
ского, а бюрократического толка (отсюда и уместность зощен-  
ковской формулы). Затрудненность этого официального резо-  
нерства если и не полностью дискредитирует приятие нового,  
то наглядно демонстрирует его скрипучую (Мандельштам)  
трудность.

Эти и другие отклонения Пастернака от генеральной ли-  
нии вращающегося в социализм, как и общая независимость поэти-  
ческого голоса, конечно, не прошли незамеченными. После  
1934 г. "пушкинские" стансы "Столетье с лишним — не вчера..."  
долго не перепечатывались в составе *Второго рождения*, и вооб-  
ще роль первого поэта официально перешла к Маяковскому.

### Тема "Мне хочется..."

Чего же, опять-таки словами Зощенко, хочет сказать ав-  
тор своим художественным произведением? В самом непосред-  
ственном смысле этот 3-й отрывок цикла "Волны" есть выраже-  
ние *тоски по дому*, перебивающей впечатления о Кавказе, кото-

рому посвящен цикл в целом и многие другие стихи сборника *Второе рождение*. (Один из вариантов стихотворения даже включал картины морского прибое, обрамлявшие основное место действия.) В более широком плане, как представитель "Волн" и сборника в целом, "Мне хочется..." реализует пастернаковскую программу *приятия социалистической нови*, чем в основу его структуры кладутся знакомые нам приемы *адаптации и саботажа*.

Поскольку, далее, это приятие совершается с опорой на стиль предыдущего периода, постольку стихотворение включает и общепастернаковскую тему *великолепия и единства мира*. Беглого взгляда на текст достаточно, чтобы заметить пронизывающие его пастернакизмы. Тут и значительность малого (*огромность квартиры*), и предельность состояний (*направо и налево; наизусть*), и физическая интенсивность действий (*пройду насквозь; сечет; вихрь*), и зловещая сила переживаний (*темень просто страсть; безумств*), и масштабность вовлекаемых в сюжет категорий (*пожизненность задачи, Москва, будущее*). Эти свидетельства великолепной мощи бытия, как всегда у Пастернака, совмещены с проявлениями единства мира — маршрутами, соединяющими дом с внешним миром, ситуациями освещения, окутывания, взаимного обмена (*приму ... тех ради, что...*) и сильной эмоциональной реакции, вплоть до падения без сил (*опавшей ... мышцей*).

Наконец, с точки зрения жанра, перед нами стихи на освященную веками тему о природе искусства, о *назначении и судьбе поэта* — в традиции пушкинского "Пророка". Связь с "Пророком" — не только в смысле "памяти жанра", но и в смысле прямой переклички — образует важный аспект структуры "Мне хочется...". Действительно, как и у Пушкина, в центре стихотворения фигура заново рождающегося поэта. Возрождение связано с возвращением из некоего иного места (из пустыни; с Кавказа) и с принятием ответственной общественной роли (обходить земли и глаголом жечь сердца людей; вкладывать в слова картины строящейся Москвы в обмен на ее признание и память). У Пушкина новой жизни предшествует символическая смерть (*Как труп в пустыне я лежал*) и хирургическая операция, производимая шестикрылым серафимом на сердце, глазах, ушах и устах будущего пророка. У Пастернака символической смерти в какой-то мере соответствует картина подследст-

венной природы, укрытой снегом, непосредственно предшествующая поэтическому взлету VII строфы. Самый взлет начинается с опадания сердечной мышцы, которая затем – в союзе со слухом, зрением и речью – приступает к творчеству: *...опавшей сердца мышцей/Услышу и вложу в слова,/Как ты ползешь и как дымишься,/ Встаешь и строишься, Москва*. Этот синестетический образ (синестезия подготовлена IV строфой с ее запахом напева домов) напоминает – как магическим характером восприятия, так и пространственной организацией (*ползешь, дымишься, встаешь*) – проникновение пушкинского пророка в происходящее в трех средах (*И вял я ... / И горний ангелов полет, / И дольней лозы прозябанье, / И гад морских подводный ход*).

В пользу интертекстуальной связи с "Пророком" говорят также более мелкие переключки, ср. например, *грудь мою РАС-СЕК* и *как предмет СЕЧЕТ предмет*. Анатомическое прочтение этого *сечет* активизируется тонкоробростью перегородок, которая, особенно в контексте *пройду, как свет*, приобретает отчетливые рентгеновские обертоны, в свою очередь, резонирующие с пушкинским образом мгновенной проницаемости мира для мысли поэта. Кстати, именно этот последний мотив находится в центре более ранней и прямой вариации Пастернака на тему "Пророка" – "Мчались звезды. В море мылись мысы..." (1923 г.). В нашем стихотворении аналогичный гимн поэтической мощи оказывается уже подчинен общественной теме поэтического служения (т.е. пушкинскому *Исполнишь волею моей*).

Итак, в "Мне хочется..." традиционная литературная тема поэта-пророка и непосредственно волнующая лирического героя тоска по дому преломляются сквозь призму общепастернаковского восприятия мира в его великолепии и единстве и особенно актуальной в этот период проблематики приятия нового. Ценность воплощения подобного тематического комплекса зависит не только от совершенства поэтической техники, но, главным образом, от оригинальности и убедительности связей, устанавливаемых между его компонентами, и в первую очередь, от центрального художественного решения, определяющего общий тон и логику движения поэтической мысли.

Главным нервом стихотворения я бы назвал двусмысленное и в то же время восторженное приятие поэтом новой социалистической Москвы как некой упряжи – тяжелой, но полез-

ной необходимости. Справедлива ли такая формулировка, и, если да, то каким образом Пастернаку удастся этот турдефорс — как устроен лабиринт сцеплений, ведущий от огромности квартиры к приемлемости упряжи?

Прежде всего, действительно ли речь идет о социализме? Однозначных указаний на него в "Мне хочется..." нет: называемый по имени в других стихах *Второго рождения*, здесь он лишь проглядывает из-за таких двусмысленностей, как *вращание* (в социализм?), *заветы* (Ильича?), *задача* (очередная? советской власти?), *строишься* (строишь социализм?). Впрочем, и таких намеков на навязшую в зубах политическую фразеологию было бы вполне достаточно для современников, а финальный образ Москвы и вообще сработан под одного из глашатаев социалистической стройки. В 1926 г. в стихотворении "Две Москвы", посвященном превращению большой деревни в индустриальный социалистический город, Маяковский писал: *...видеть, / как новое в людях ро́ится, / вторая Москва вскипает и строится. /... /Восторженно видеть рядом и вместе / пыхтенье машин и пыли пласты/ ... /Качнется, встанет, подтянется сонница...* Сходства простираются и дальше — у Маяковского фигурируют: дерущееся хулиганье и глухая — деревенская — ночная тишина (ср. темные переулки V строфы); новый город, который деревню погонит на корде (ср. упряжь); стих, крепящий болтом / разболтанную прозу (ср. стих ... *зазубришь*); и даже пророк (*Не надо быть пророком-провидцем, / чтоб видеть...*). Эти образы посрамляемого традиционного поэта и организованного насилия над литературой и над лошастью (частым alter ego Маяковского, ср. *каждый из нас по-своему лошадь*) приводят за собой еще один важный, а по времени даже более близкий подтекст. Повидимому, ключевой мотив упряжи восходит к одному из программных стихов Маяковского о задачах поэзии: *Слезайте с неба, заоблачный житель! / Снимайте мантии древности! / Сильнейшими узами музу вяжите, / как лошадь, — в воз повседневности!* ("На что жалуетесь?", 1929 г.).

Отсылка к известному и недавно погибшему пророку трудного служения новому не означала, разумеется, полного с ним согласия. Фокус наступания на горло собственной песне à la Пастернак, то бишь, приятия упряжи, — именно в его ненасилственной естественности, эмоциональной удобоваримости, а также в некоторой уклончивости и даже двусмысленности.

## ”Приятие по инерции”

Приспособление к трудной реальности, примирение с жизнью, а в конце концов и со смертью — одна из вечных тем искусства, и оно выработало для ее воплощения богатый арсенал художественных фигур. В ”Мне хочется...” применена одна из таких фигур, реализующая задачу приятия нежеланного нового путем постановки его в конец длинной серии его более приемлемых вариантов, создающих инерцию приятия. Эта фигура — назовем ее ”Приятие по инерции” — основана на так называемой ”технике утвердительных ответов”, давно разработанной в теории рекламы и в свое время привлекшей внимание Сергея Эйзенштейна, который цитирует следующий пример из книги профессора Оверстрита (*Overstreet, Influencing Human Behavior*): ”Агент по распространению книг ... звонит у подъезда, ... недоверчивая хозяйка открывает ему дверь. ... Миссис Армстронг? — Ответ из под нахмуренных бровей: Да. — Насколько мне известно, миссис Армстронг, у вас несколько ребятишек учатся в школе? — Да. — И им, конечно, приходится выполнять много занятий на дому? — Ответ со вздохом: Да. — Это, конечно, всегда требует работы с целым рядом справочников, не правда ли, — приходится разыскивать данные и т.д. И, конечно, нам очень неприятно, когда наши дети постоянно вынуждены вечерами бегать по библиотекам... Не лучше ли иметь весь этот справочный материал дома?” И т.д. и т.п.

...Агент далеко пойдет! Он уловил секрет, как заручиться с самого начала целой полосой утвердительных ответов. Тем самым он включил в своем собеседнике психологический процесс, который движется в сторону положительных ответов.”

Аналогия грубая, но поучительная, позволяющая взглянуть на наше стихотворение как на своего рода попытку поэта ”продать” — читателю, а главное, самому себе — новую, тесную, непоэтичную и вообще малопривлекательную упряжь социализма. Реклама упряжи использует технику утвердительных ответов в главном — в создании длительного инерционного процесса, незаметно подверстывающего конечную ситуацию к серии картин, принимаемых без возражений; отсюда длина стихотворения — быть много короче оно бы просто не могло. А в двух отношениях Пастернак отклоняется от схемы, существенно обогащая и оттачивая ее.

Во-первых, с самого начала приятие носит лишь половинчатый характер, строясь по принципу "несмотря на... все же, пожалуй, да" (ср. *И по такой – грущу по ней*). Новая Москва принимается в духе не столько пушкинского *Люблю тебя, Петра творенье*, сколько лермонтовского *Люблю Россию я, но странную любовью*, для чего yes-response-technique Оверстрита модифицируется в своего рода yes-and-no-response-technique. С одним из проявлений амбивалентности приятия мы уже знакомы – "прославляемый" социализм не называется по имени, а дается обиняками (*врастающий, заветы* и т.п.). Той же лексической двусмысленностью, но, так сказать, с обратным знаком, окутан и целый слой явно негативной, уголовно-тюремно-бюрократической фразеологии: *пожизненность – сидячей – хозяйничать – охулки на руки не класть – взятки – подследственных – сукном*. Все эти слова употреблены в переносном смысле, т.е. как бы не всерьез, и по отдельности читаются далеко не однозначно. Но вместе они производят очень определенный кумулятивный эффект, перекликающийся к тому же – по признаку официальности – с идеологическими двусмысленностями позитивного типа.

Второе существенное усовершенствование инерционной техники состоит в применении ее одновременно по нескольким линиям. В символизирующей общественный договор поэта с властью упряжи выделяются четыре важнейших свойства: это нечто новое, тесное, непозитичное и вообще прискорбное. И принцип инерции применяется к каждому из этих параметров, проецируясь таким образом во временной, пространственный, эстетический и эмоциональный планы текста. В результате инерционный процесс становится еще более многосторонним, а значит, более органичным и скрытым – к изначальной протяженности его мелодической линии и ее мажорно-минорной амбивалентности добавляется полифония нескольких голосов. Присмотримся к искусству этого голосоведения.

### Время: выдача нового за старое

В каком-то смысле уравнение "новое = старое" заложено в самой сути техники утвердительных ответов, призванной, независимо от сферы приложения, создать инерцию гладкого перехода от начальных стадий процесса к решающей конечной.

Тем уместнее применение этой техники именно во временной сфере, в особенности учитывая, что выдача нового за старое — один из "соблазнов" социализма. Наконец, в том же духе может быть проэксплуатирована и ностальгическая тема стихотворения: суть возвращения домой как раз и состоит в направленности совершаемого нового акта на уже бывшее, знакомое.

Так складывается важнейший риторический ход стихотворения. Подобно тому, как цыганка сначала завоевывает доверие клиента, угадав его прошлое, и лишь затем переходит к предсказанию будущего, путь в строящееся, новое, чужое прокладывается через домашнее, привычное, знакомое — через картины московского быта и пейзажа. В этих многочисленных картинах, занимающих первые шесть строф, явственно звучит тема привычности — возвращения домой, снятия пальто, сидячей жизни, предобеденной прогулки, смены дня ночью и утром. В IV строфе эта тема формулируется напрямую (*опять ЗНАКОМОСТЬЮ напева...*), а также получает структурное выражение: начинается серия из семи анафорических *ОПЯТЬ* (случай, не единственный у Пастернака), образующая ритмическую канву дальнейшего развития.

Этой макроритмической организации вторит микроритмическая: строфы IV — VI, посвященные знакомости московского пейзажа, написаны самыми "обычными" формами четырехстопного ямба (IV формой, с пропуском ударения на 3-й стопе, и I, полноударной), с преобладанием наиболее частой IV формы. Так тема привычности оказывается выраженной уже на совершенно подспудном, "музыкальном" уровне, и Пастернак почти буквально реализует свою программу "писать плохо", размерами Демьяна Бедного. (Собственно, и все стихотворение представляет собой компромисс между модернистской тенденцией раннего Пастернака к большей ударности 1-й стопы и традиционным, в стиле XIX в., преобладанием 2-й стопы, типичным для представителей советского поэтического термидора, например, Суркова.)

В унисон с сюжетом, лексикой и ритмом действует и яacobсоновская "поэзия грамматики", в частности, оригинальное употребление категории будущего времени. Это грамматическое время вполне уместно в финале, где речь заходит о предстоящем поэту трудном шаге к воспеванию нового и приятию упряжи и далее в память грядущих поколений. Однако бу-

душее время появляется в первой же строфе, заполняет II, ненадолго пропадает в III и прочно завладевает глаголами IV и последующих строф. Тем самым трудность езды в незнаемое облегчается: последовательность совершенно привычных картин настоящего и ближайшего будущего, даваемых в грамматическом будущем, усыпляет бдительность читателя. Поэт кричит "Караул! Волки" по пустыкам, так что когда волк действительно приходит, это уже не вызывает тревоги, и упряжь социализма принимается по инерции, созданной такими легко доступными "будущими" событиями, как *войду, сниму пальто, наступит темень* и т.п.

### Пространство: теснота = простор

Влезание в тесную упряжь поэт, как мы помним, обуславливает широким распространением своих стихов. Эта, выражаясь по-структуралистски, нейтрализация противопоставления между теснотой и простором также подготовлена целой полосою более приемлемых предварительных вариаций на ту же тему.

Основой пространственного решения "Мне хочется..." является трактовка социализма как части пейзажа, опирающаяся на общепастернаковский мотив контакта дома с внешним миром. В контексте ностальгической темы (пространственный аспект которой состоит в возвращении в свой город и дом) и в духе техники приятия по инерции все это ведет к выстраиванию длинной цепи перемещений и других пространственных взаимодействий, образующих сюжет стихотворения. (Речь о них уже заходила в разделе Тема.) При этом с самого начала устанавливается связь, если не тождество, заключенности в тесном пространстве (в квартире; за письменном столом) с причастностью широкому простору (огромности; заветам дней), — недаром уже в I строфе герой, войдя в дом, озаряется огнями улиц. Более того, теснота, а затем и простор, сразу же получают хотя бы отчасти положительную оценку, готовящую финальное приятие тесной упряжи. Если для открытых пространств положительная оценка у Пастернака вполне естественна, то с замкнутыми дело обстоит сложнее; сравни, впрочем, такие явно позитивные образы, как *Кто это, гадает, глаза мне рюмит / Тюремной людской дремой* (1922 г.) и позднюю вариацию на



ту же тему *Дай запру я твою красоту / В темном тереме стихотворенья* (1956 г.).

Двойственность трактовки пространства проявляется и в том, как каждое из основных звеньев сюжета сочетает характерный для него двигательный тонус с противоположным. Пребывание в квартире отмечено как естественным для него успокоением (ср. грусть и возвратно-пассивные глаголы I строфы, сидение и грусть III), так и активной моторикой (*войду, пройду, насквозь, сечет, вступающей*). А прогулка по Москве оригинально совмещает неизбежный размах движения с неожиданным понижением активности героя. В IV – VI строфах первое лицо сменяется третьим, а герой превращается из действующего субъекта в – неназванного! – свидетеля активных действий стихий.

Две заключительные строфы достойно венчают всю эту симметричную композицию, амбивалентно сочетая тесноту с простором и активность с пассивностью и даже равномерно распределяя роли субъекта и объекта между поэтом и Москвой (*вложу в слова – как ты... строишься; я приму тебя – ты меня... запомнишь*), чем наглядно иллюстрируется идея справедливого договора (*...тех ради...*).

Такова пространственная логика движения к эмблематическому образу упряжи-Москвы от ее начального, робкого и далекого прообраза – *огромности квартиры*.

### **Чувства: приятие неприятного.**

Эмоциональный план стихотворения отчасти уже затрагивался в предыдущих разделах. Говоря очень кратко, техника создания инерции состоит здесь в том, что одобрению нежелательной упряжи предпосылается серия пилюль или прививок, осторожно дозирующих вводимые негативные эмоции и содержащих их в по-своему приятном варианте. В ностальгической теме стихотворения к этому предрасполагает минорность тоски по дому, в общепастернаковской поэтике – готовность восхищаться миром даже в его горестных проявлениях, а в риторике *Второго рождения* – характерная амбивалентность чувств. Оригинальным (хотя в свете сказанного чуть ли не напрашивающимся) решением здесь является описание квартиры как *наводящей грусть*. Вообще говоря, тосковать было бы естест-

веннее по веселью, но настроениям типа *Пускай... И по такой... И я приму...* соответствует именно тоска по грусти. Существенно, однако, что грусть, наводимая собственной квартирой, это грусть "своя", приемлемая, даже сладкая. То же верно относительно добровольной прикованности к столу и всего комплекса знакомых минорно-зимних переживаний пейзажного эпизода.

Настроившись с самого начала на печальную волну и привыкнув к ней, поэт, его лирический герой и читатель по инерции принимают и тяжелую дисциплину социализма. Если освободить стихотворение от эмоциональной риторики промежуточных эпизодов и посмотреть, с чего оно начинается и чем кончается, то получим следующую схему: *Мне хочется... в... грусть... – в... упряжь.*

Эмоциональный (да и пространственный) мост, перебрасываемый от квартиры к упряжи, поддержан многочисленными формальными структурами. Так, постепенному расширению от печальной замкнутости начала к более светлому простору середины, драматически сменяющемуся темнотой, страхом и сужением к концу, вторит рифменная организация стихотворения. Рифмовка начинается с закрытых гласных в закрытых слогах на глухие согласные (*огромность, грусть, тонкоробость*). Постепенно гласные расширяются, а слоги открываются (*задачи, дней, напева*). Но в темных переулках снова появляется узкое *у*, и начинают опять закрываться слоги (*страсть, вихрь*). Затем исчезают и широкое *а* (*страсть, Москва*) и появившееся в драматический момент творчества узкое, но острое *и* (*вихрь, мышцей*) – стихотворение завершается аккордом из четырех рифм на *у* плюс глухой согласный, возвращающих нас к началу (*грусть – наизусть*).

### Эстетика: прелесть упряжи

Эстетическая программа Пастернака всегда строилась на медиации между высоким и низким, умении увидеть поэзию под ногами, на том, что он сам назвал встречей восторга с обиходом. Для взволнованного принятия малоэстетичной упряжи (как кары? пострига? креста?) очень важен пастернаковский образ лирического героя – поэта, воплощающего собой единство боли, слабости и т.п. со сверхестественной зречностью, оше-

ломленности и подчиненности – с причастностью миру больших категорий, обыденности – с вечностью. Непосредственный импульс и тут, повидимому, исходит от ностальгической темы стихотворения: несмотря на любовь к путешествиям и картинам мощной экзотической природы, Пастернак остается поэтом Москвы и Подмосковья, за стволами которого ему все равно мерещится море. Особый смысл эта привязанность к дому и письменному столу приобретает в 30-е годы: “А что, если, например, меня однажды пленило, как ездили и продолжают ездить Пушкин и Тютчев по своим книгам, и я все силы своего сердца отдал трудностям этих поездок в ущерб чрезмерно укоровившейся у нас легкости разъездов эстрадных?”, т.е. так называемых творческих командировок советских писателей. Именно встреча восторга с обиходом и образует символический план основных образов стихотворения. Такова суть огромности квартиры; экзотического, несмотря на его болезненные обертоны, прохождения перегоронок; пожизненности задачи (сидя за столом проникать в будущее); знакомства с напевом улиц; подверженности страстям (Господним?) в двух шагах от дома; падающего сердца как органа поэтического восторга перед встающей Москвой; самой упряжи; и, наконец, скрипуче-бюрократического, но и возвышенно-архаичного *Тех ради* (утяжеленного инверсией и внеметрическим ударением), которое призвано скрепить хоздоговор упряжи с безумствами.

Иными словами, необходимость социализма и прелести упряжи доказываются в духе характерных для поэта эстетических отношений к действительности. Так, рассмотренный в разделе *Время* грамматический эффект есть своего рода буквализация пастернаковского представления о родстве поэта с будущим, ср. *В его устах звучало “завтра”, / Как на устах иных “вчера”* (о Пушкине, 1923 г.); *Мы в будущем... / И знаясь с будущим в быту... (Второе рождение); Я вижу... / Всю будущую жизнь насквозь. / Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось* (1958 г.). Фокус однако в том, что в “Мне хочется...” не будущее звучит в прошедшем времени, а наоборот, привычное прошлое и настоящее – в грамматическом будущем, чем смягчается шок действительно новых неприятностей.

Пример типично пастернаковской оркестровки встречи восторга с обиходом – экстаз, извлекаемый из обыденных, мирных и болезненных мотивов в IV – VI строфах. По сюжету

здесь, при всей заурядности деталей, происходит постепенное нагнетание темени, страсти и "подчиненности" (от *хозяйничать к подследственным*), а из-за горизонталей (*направо и налево; на прогулке*) выступает более драматичная вертикаль (*повалят с неба; укроет*). Точно так же в сфере поэтического синтаксиса за, казалось бы, монотонной регулярностью повторов воплощающего обычность анафорического *опять*, обнаруживается постепенно набирающий силу подъем. В IV строфе *опять* открывает два совершенно независимых предложения по 2 строки в каждом; в V членение столь же симметрично, но предложения объединены общим подлежащим; а в VI независимые предложения разделены уже не точкой, а запятой, и симметрия сменяется асимметрией (1 + 3), сочетающей учащение пульса с разрастанием. Все эти приемы драматизации обыденного и создают тот разгон, который делает возможным перехлест анафорической серии *опять* из средней части стихотворения, где описываются действительно повторяющиеся знакомые события, в финал, где поэт впервые берется вложить в слова картины социалистического строительства. Так на колесах обыденности стихотворение с размаха въезжает в VII строфу, парадоксально совмещающую взлеты (вдохновения, Москвы) с падениями (мышцы), а синтаксическую разветвленность и размах (сложно-подчиненное предложение во всю строфу) с предельным учащением пульса. (Я имею в виду эффектное *Опять опавшей*, исподволь подготовленное в VI строфе соседством *Опять... Опять...* в смежных строках и непосредственным соположением фонетически сходных *Опять повалят* в первой из них.)

Цель этих заметок не в том, чтобы, воспользовавшись удобной точкой зрения из будущего и из-за рубежа, заклеить Пастернака как коллаборациониста, капитулировавшего, в отличие от героически погибшего Мандельштама, перед "смелым новым миром" и растратившего свой талант на воплощение лозунгов типа орвелловского "рабство есть свобода" ("новое есть старое", "теснота есть простор", "неприятное есть приемлемое" и под.). Реальная историческая картина гораздо сложнее — недаром Н.Я. Мандельштам отмечает, "что оба поэта в конце жизни совершили поступки, противоположные всей их жизненной установке: Пастернак, написав и издав роман, пошел на

открытый разрыв, а Мандельштам уже готов был на сближение, но, как оказалось, слишком поздно.”

Интерес к этой картине особенно естественен здесь и сейчас, когда позади остались упрощенные мифы раннего реабилитанса, а проблема отождествления с Россией/ отталкивания от нее стоит, может быть, еще более остро. Как на параллель, сошлюсь на недавнюю статью Григория Фрейдина (в Russian Review) о мандельштамовской “оде Сталину”, посвященную (как он сам выразился в частном письме) разоблачению двух культов личности – Сталина и Мандельштама.

Главным объектом моего внимания была нетривиальная логика адаптации поэта к внезапно надвинувшейся близи социализма, выраставшая из общепастернаковской поэтической почвы и, в свою очередь, питавшая поразительно органичное искусство самоубеждения, примененное, в частности, в стихотворении на “постороннюю”, сугубо личную тему. Здесь мне, как кажется, удалось предложить ряд интересных ответов. В остальной статье скорее ставит, нежели разрешает вопросы. Например: В какой мере сознательным было применение техники адаптации в “Мне хочется...”? Как связано пастернаковское искусство органичного вставания с его христианством? С продемонстрированной им в тяжелейших условиях способностью выжить, – причем не просто *не умирать, не умирать, но быть живым, и только, живым и только – до конца?* Как это отличает его от Маяковского, с одной стороны, Мандельштама, с другой, и Ахматовой, с третьей? И, наконец, возлагают ли на нас эти тени решение вопроса, от которого уклонился поэт, написавший:

Но пораженья от победы  
Ты сам не должен отличать?

