

Научное приложение. Вып. XXX

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА

Инварианты, структуры, интертексты

Москва
Новое литературное обозрение
2011

УДК 94(470+571)"19":32.019.5
ББК 63.3(2)6-72
Ж 84

ОТ АВТОРА

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XXX

Жолковский А. К.

Ж 84 ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА: Инварианты, структуры, интертексты.

М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 592 с.

Книга представляет собой практически полное собрание пастернаковедческих работ известного российско-американского филолога, профессора Университета Южной Калифорнии Александра Жолковского — итог его более чем сорокалетних оригинальных исследований поэзии Бориса Пастернака. В двадцати четырех статьях сборника, развивающего традиции русской лингвистической поэтики, рассматриваются: инвариантные темы, мотивы и предметы (например, образ окна), в совокупности образующие художественный мир автора; выразительные структуры, разветвляющиеся инвариантные мотивы в стихотворный текст (ряд статей посвящен монографическим разборам стихотворений); а также интертекстуальная подоплека пастернаковской поэтики в целом и отдельных текстов. В книгу вошли также более короткие неформальные эссе и разборы стихов Пастернака.

This is a practically complete collection of the distinguished Russian-American scholar, USC Professor Alexander Zholkovsky's studies in the poetics of Boris Pasternak. The two dozen essays, written over a period of forty years, represent his original contribution to the subject. They focus on: the invariant themes, motifs and objects (e. g. 'window'), consistently recurring in the poet's oeuvre and thus constituting his 'poetic world'; the characteristic expressive structures deployed to embody the invariant themes in the actual poetic text (a group of essays are devoted to analyses of individual poems); and the intertextual aspect of Pasternak's poetic discourse as a whole and of specific texts in particular. The collection includes also several more informal essays on Pasternak's poetry.

УДК 94(470+571)"19":32.019.5
ББК 63.3(2)6-72

ISBN 978-5-86793-062-9

© А. К. Жолковский, 2011

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2011

Настоящая книга — плод моих пожизненных занятий Пастернаком. Сначала это были юношеские, чисто читательские попытки понять стихи трудного полуопального автора, а с какого-то момента примерно сорок лет назад — систематическая работа над научным осмыслением его поэтики. Собранные здесь два десятка статей были написаны в разные исторические и литературоведческие эпохи, в разных странах, на разных языках и для разного типа изданий, чем объясняются их тематические, жанровые и стилистические различия. Но по существу перед читателем монографическое исследование.

Изучается достаточно компактный круг явлений: стихи одного автора, стоящая за ними картина мира, набор характерных для нее мотивов и черт поэтической техники, образцы основных периодов творчества автора, наконец, взаимодействие его поэзии с литературным и идеологическим контекстом. И рассматриваются эти явления в терминах единой, технически сложной, но концептуально простой системы понятий — поэтики выразительности, исходящей из естественного представления о единстве авторского поэтического мира и универсальности приемов художественного воплощения.

Теоретический аппарат этой модели излагался нами с Ю. К. Щегловым неоднократно и в настоящей книге формулируется лишь бегло, во вступительных абзацах ряда статей, посвященных, как и весь проект в целом, практическому применению этого инструментария к описанию пастернаковской поэтики. Вызов исследователю при этом носит тройкий характер: прежде всего, выявлять и адекватно формулировать свойства изучаемых текстов; попутно совершенствовать устройство самой модели; и, по мере возможности, соблюдать баланс между громоздкостью структурных описаний и гуманитарной сутью разговора о поэзии.

Порядок статей в книге следует объединяющей их логике, а не хронологии написания (данные о последней читатель найдет в постатейных примечаниях).

Введением к сборнику служит написанный в свое время для французской истории русской литературы краткий очерк поэтики Пастернака. В нем дается обзор основных положений книги и, среди прочего, намечен разрабатываемый в ней подход к пробле-

ме «синхрония vs. диахрония» — задаче совместить представление об инвариантах автора с описанием его эволюции.

Первый раздел посвящен нескольким инвариантным мотивам Пастернака, их месту в общей картине его поэтического мира и, шире, биографического квеста и взаимоотношений с политической реальностью. Описываемые здесь инварианты (зловещие и экзотические мотивы, образ окна, “сестринский” троп) — это предметы, идеологемы, тематические сущности, относящиеся к традиционной области содержания.

Во *втором разделе* рассматриваются уже не содержательные, а стилистические инварианты. Здесь речь идет о характерной для поэта трактовке собственно поэтических средств (тропов, метра, рифмы, анжамбманов), а также о его излюбленных приемах в области «поэзии грамматики» (термин Якобсона) — способах обращения с морфологией, синтаксисом, категориями времени, наклонения, залога и др. И в этой, казалось бы, сугубо технической, сфере отчетливо прослеживаются проявления самых общих экзистенциальных аспектов пастернаковского мироощущения.

Третий раздел книги образуют целостные разборы ряда представительных стихотворений Пастернака, от довольно раннего («Раскованный голос», 1914) до одного из поздних («Ветер», 1954). Общая черта этих статей — установка на систематическое описание всех уровней текста (темы, глубинной и поверхностной структур) в терминах пастернаковских инвариантов и универсальных приемов выразительности.

В *четвертом разделе* речь идет об интертекстуальных измерениях поэзии Пастернака — источниках, подтекстах, типологических сопоставлениях, переводческой работе Пастернака и переводах его стихов на английский язык. Здесь находится место как для подробных разборов еще нескольких стихотворений Пастернака, так и для разработки теоретических проблем (различения структурных и генетических связей; методов оценки поэтических переводов; сопоставительного анализа текстов на сходные темы). Но главное место занимает выявление перекличек и иных соотношений с текстами других авторов (Гёте, Гёльдерлина, Верлена, Пушкина, Фета, Мандельштама, Окуджавы...).

В *Приложении* вынесен ранний эскиз всего проекта в целом: препринт 1974 года, содержащий — в тогдашней тяжеловесно-структуралистской упаковке — многие наблюдения и идеи, которые были затем развиты в работах, составивших сборник. Помимо исторического интереса, эта работа представляет и непосредственно описательный: она содержит внушительный (но не исчерпывающий) и богато иллюстрированный каталог

инвариантных пастернаковских мотивов, иллюстрированный примерами.

В стилистическом отношении сборник, как было сказано, разнороден. Начать знакомство с ним имеет смысл с *Введения*, после чего можно читать подряд, а можно и в произвольном порядке, поскольку каждая статья в принципе самодостаточна.

Хотя проект в целом вдохновлен теоретическим форматом поэтики выразительности, конкретные статьи следуют ему с разной степенью эксплицитности и дотошности. Наиболее читабельны, надо полагать, короткие эссе («Эрос, логос и поэзия грамматики», «Рамки-обманки Пастернака» и «“Крепкая вода”, или Тонкости перевода»), а также статьи, написанные в постструктурную эпоху, касающиеся проблем авторской самопрезентации и жизнотворчества, а потому представляющие очевидный человеческий интерес (статьи о заглавном тропе «Сестры моей — жизни», о нейгаузовской «Балладе» и об образе Диотимы в «Лете»). Не менее интригующим мне представляется и вполне структуралистское выявление зловещих мотивов, повсеместно присутствующих в поэзии Пастернака, но запрятанных, так сказать, в ее незаметной изнанке, среди травы, мебели и словесной идиоматики, позволяя поэту одновременно констатировать и игнорировать их — и таким образом выживать в самых зловещих обстоятельствах.

Труднее для восприятия работы откровенно структуралистского типа, в частности, некоторые статьи второго раздела, предполагающие определенное знакомство с лингвистикой, а также статьи с теоретическим уклоном, злоупотребляющие — во всяком случае, на сегодняшний вкус — условными обозначениями и формулами. Впрочем, известная сложность заложена уже в самой идее принятого мной подхода, и тщательный анализ поэтической техники занимает немалое место во многих разборах, включая идеологически животрепещущие. Так, разбор отрывка «Мне хочется домой, в огромность...» (1931) особенно примечателен демонстрацией оригинальной роли, отведенной грамматике и версификации в подспудном, но тем более убедительном воплощении «коллаборационистской» установки (на приятие социализма).

Редактируя книгу, я старался упрощать наиболее занудные пассажи, а иногда давать их петитом или выносить в *Примечания*, но тотальной унификации стиля не предпринимал. По мере возможности я сокращал также общие места разных статей (повторяющиеся определения понятий, делаемые утверждения, приводимые примеры), однако в интересах связности изложения мирился с неистребимой избыточностью, к которой прошу читательского снисхождения.

* * *

Несколько слов об организации книги и принятых условностях. Постатейные примечания следуют непосредственно за основным текстом каждой статьи и начинаются с кратких сведений о публикаторской истории. Список же литературы — общий, помещенный в конце книги; отсылки к нему в тексте (фамилия автора, год цитируемой публикации, иногда в квадратных скобках год первой публикации) выделяются полужирным шрифтом (например: **Пастернак 1990 [1960]**). Используются различные издания Пастернака, но особенно часто одно из них — пятитомник 1989—1992 гг., ссылки на которое даются без даты, ограничиваясь номером тома (например: **Пастернак, 4**). В ряде статей употребляются специально оговариваемые условные сокращения, но никакого единообразия в этом отношении не вводится. Помимо ссылок на литературу, полужирный шрифт иногда используется также для выделения важнейших терминов и утверждений. Курсив применяется исключительно при передаче поэтических цитат, приводимых в строчку. Прочие цитаты в тексте и выражения, употребляемые в модусе чужого слова, берутся в обычные угловые кавычки, в отличие от чего обозначения пастернаковских тем и мотивов даются в двойных кавычках (например: “контакт”, “приникание”, “дрожь”).

* * *

Я благодарен многим людям, так или иначе способствовавшим вынашиванию и исполнению этого проекта. Прежде всего моей маме, Д. С. Рыбаковой, завещавшей мне — лично и через посредство собранной ею библиотеки — любовь к Пастернаку, русским формалистам, Эйзенштейну и гуманитарным занятиям (хотя и мечтавшей, чтобы я предпочел этой неверной, а в те давние годы и опасной, профессии что-нибудь более солидное, научно-техническое), и папе, моему отчиму Л. А. Мазелю, учившему меня думать и поощрявшему мой поначалу стихийный структурализм. Моему первому научному руководителю Вяч. Вс. Иванову, в доме которого мне довелось видеть и слышать Пастернака. Моему многолетнему соавтору, покойному Ю. К. Щеглову, у которого я многому научился и продолжаю учиться. Е. Б. и Е. В. Пастернакам, гостеприимно открывшим мне свой дом и архивы и щедро консультировавшим меня на протяжении десятилетий. Участникам моего домашнего поэтического семинара 1970-х годов, первую очередь М. Л. Гаспарову, Ю. И. Левину и И. М. Семенко, и другим коллегам, особенно Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотману, Е. М. Мелетинскому, С. Ю. Неклюдову, Д. М. Сегалу, И. П. Смирнову, В. А. Успенскому и Е. Г. Эткинду, составлявшим ту питательную

интеллектуальную среду, в которой — часто в полемике с которой — выработывались основные идеи книги.

Трудно перечислить всех, чьими советами и консультациями я пользовался в работе над отдельными статьями. К уже упомянутым именам добавлю К. М. Азадовского, М. А. Аркадьева, Михаила Безродного, А. Д. Вентцеля, А. А. Долинина, Б. А. Каца, Катю Компанеец, Г. А. Левинтона и К. М. Поливанова.

Особая признательность — организаторам научных мероприятий и издателям, предоставлявшим площадки для моих пастернаковедческих выступлений: А. Ю. Арьеву, Джорджу Гибиану, А. М. Гуревичу, К. В. Долининой, Андрею Коджаку, В. Д. Левину, Жоржу Нива, Н. А. Нильссону, А. Л. Осповату, Кристине Поморской, В. Ю. Розенцвейгу, А. Д. и М. В. Синявским, К. Ф. Тарановскому, Дину Уорту, Н. А. Фатеевой, Лазарю Флейшману, Ю. А. Шрейдеру, Е. П. Шумиловой, Яну ван дер Энгю. И, last but not least, — моей жене Ладе Геннадьевне Пановой, строгому критику, постоянной советчице и незаменимой помощнице.

Санта-Моника, 31 августа 2010

Введение

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ПАСТЕРНАКА

Искусство должно быть крайностью эпохи, а не ее равнодействующей <...> связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии *напоминать* эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало (Пастернак, 4: 619).

Творческое наследие Бориса Пастернака включает прозу, стихи, переводы, а также письма и статьи о литературе. Настоящий очерк посвящен характеристике его вклада в развитие русского лирического стиха.

Хотя Пастернак и принадлежал одно время к футуристам, его поэтика не укладывается в рамки этого или какого-либо иного «изма». Естественным контекстом для нее оказывается весь ход той культурной революции, а затем реакции, современником, участником и зеркалом которых оказался поэт.

Поэтика Пастернака отразила как слом традиций XIX века, так и их продолжение. Установку на прозаизацию поэзии она сочетала с косноязычным затруднением речи, а музыкальность и живописную наглядность — с кубистическими взаимоналожениями предметов и искажениями перспективы под стать теории относительности. Учебу у русских классиков Пастернак осуществлял путем экспериментального переписывания их образцов, сопоставимого с «Менинами» Пикассо. Среди футуристов он был наиболее прямым наследником символистов, но свойственный им как платоникам метафоризм он ставил на позитивистскую почву связей по смежности. Будучи соратником Маяковского, он отталкивался от его упрощенного экстремизма; в частности, умел соединить его (и блоковский) урбанизм с фетовской пейзажностью, а героизации личности поэта противопоставить анонимное растворение в надличном потоке жизни, сохранив, однако, неповторимость собственной лирической индивидуальности.

Примирение крайностей было постоянным свойством пастернаковской поэтики, определившим ее противоречивое единство. Но поэт, написавший в начале 1920-х годов *Я не рожден, чтоб три*

раза Смотреть по-разному в глаза («Высокая болезнь»), пережил длительную — и как раз трехэтапную — эволюцию и незадолго до смерти признался, что не любит «своего стиля до 1940 года» (Пастернак, 4: 328). Важнейшую роль в этой эволюции сыграло взаимодействие с советской реальностью и обращение к религии. В 1930-е годы поэтика Пастернака явила оригинальный сплав официально приемлемых элементов с нонконформистскими, а позднее отразила выход из-под советского контроля, но путем не резкого разрыва, а по-христиански терпимого духовного противостояния. В особой оптимистической установке на принципиальную совместимость противоположностей может корениться секрет способности поэта к выживанию в трудных условиях, а возможно, и гарантия эстетической сохранности его наследия.

1. Инварианты

Центральная тема пастернаковской лирики определяется как «общение восторга с обиходом» (Пастернак 1991: 136) — чувство причастности человека в его сиюминутном существовании и вообще всего малого и обычного к чуду единого, вечного и бесконечного огромного бытия. Эта тема «великолепного единства» стоит за характерными для поэта способами обращения с изображаемым предметным миром, внутренним и внешним, и со стилистическими орудиями его изображения — языком, тропами и т.п. Художественное доказательство каждого из основных тезисов — «единства» и «великолепия» — строится на риторическом контрасте: демонстрируется «единство самого разного и далекого» и «великолепии самого обыденного и низкого». Уже само осуществление подобных парадоксов означает торжество как великолепие, так и контакта, и оно умножается густотой дальнейших совмещений полученных результатов друг с другом.

1.1. Предметные мотивы

Предметные мотивы Пастернака — это ситуации и объекты, являющиеся наглядными воплощениями единства и великолепие мира.

«Единство разного» демонстрируется обилием «контактов» между противоположными «партнерами». Партнерами служат члены таких оппозиций, как человек/природа, дом/внешний мир, земля/небо, близкое/далекое, настоящее/иное время (прошлое, будущее, вечность), материальное/нематериальное, малое/боль-

шое. Способы контакта тоже многообразны: сходство, тождество, соседство, касание, оставление следа, проекция (света, тени, отражения), посылание, проникание внутрь, вбирание, стирание границ, смешение, восприятие (видение, слышание, понимание), встреча, знакомство, родство, общение, обмен, дарение, переписка, любовь...

Применением того или иного способа контакта к той или иной паре партнеров задаются **типовые ситуации контакта**, скажем, “картина солнечного света на земле и на руках дачников” (проекция света, пары земля/небо и человек/природа; «Сосны»), и характерные **готовые предметы**, часто обслуживающие такие ситуации, в данном случае — образ “солнечного зайчика”. Банальность этой поэтической сценки не отменяет ее релевантности для поэтического мира, сосредоточенного на разработке именно ее и ей подобных, и не исключает дополнения предметных ситуаций контакта стилистическими. Так, если процитировать пример целиком (*Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава*), то окажется, что простое проецирование зайчиков метафорически преобразовано в нем в оставление следов (небесной синевы на руках) — благодаря тому, что нематериальное (синева) представлено материальным (мазью), а возвышенное (небо) — низменным (пачкающим).

Оппозиция возвышенное/низменное соотносит одновременного типичных партнеров по контакту (земля/небо) и полюса той риторической фигуры, на которой основано выражение второй важнейшей подтемы (великолепие низкого). Полюс великолепия манифестирован множеством мотивов, конкретизирующих идею «интенсивно, максимально, очень» на самом различном материале. Это: исключительность (первое, лучшее, чудесное), обилие (много, куча), полнота (все, всё, целиком), густота, чрезмерность, подлинность (самая суть); мгновенность, продолжительность, вечность; огромность, большая энергия, быстрое движение, дрожь (физическая и эмоциональная), резкая перемена, схождение крайностей, вырастание (подъем, вздымание), яркий свет, тьма, высокая температура (жар, горение, кипение, плавление), шум (гром), тишина; сильные переживания и ощущения, вдохновение, экстремальные состояния органов чувств и частей тела (вытаращенные глаза, заломленные шеи и т.п.). Низкий полюс представлен такими мотивами, как мелкое, рядовое (быт, грязь), внешнее (поверхностное, притворное), болезнь (боль), преступление, бессилие (неспособность функционировать) и другие отрицательные состояния (опрокинутость, разрушение, беспорядок).

Приравниванием друг другу тех или иных типовых манифестаций великолепного и низкого образуются **типовые ситуации ве-**

ликолепия. Например, значительность малого: *Каждая малость <...> В прощальном значеньи своем подымалась* («Марбург»); экстремальная интенсивность, приводящая к бессилию: *Нет сил никаких у вечерних стрижей Сдержат голубую прохладу* («Стрижи»), *Великолепие выше сил* («Вальс с чертовщиной») и др. Излюбленными средствами выражения этих мотивов служат соответствующие **готовые предметы**; например, для ситуации великолепного бессилия — состояния ослепленности, оглушенности, безголосости и т.п., наступающие в результате чрезмерно интенсивного функционирования.

Совмещения обеих главных подтем — великолепия и единства — многообразны и вездесущи. Таковы, с одной стороны, усиленные и умноженные варианты обычных контактов, например: *Польнь и дрок за набалдашник Цеплялись, затрудняя шаг* («Вариации. 2. Подражательная»), где простое “касание” усилено до тормозящего (а в других случаях — болезненного) “зацепления”; *и <...> пеней, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс* («Попытка душу разлучить...»), где “прикасание” волны к берегу не только доведено до степени пенящегося и обволакивающего прибоя, но и дополнено “озарением” (проецированием света). Таковы, с другой стороны, разнообразные сцепления ситуации контакта с ситуациями великолепия, например, прикасания — с дрожью (в виде ветра, заставляющего дрожать стекла); оставления следа — с грязью (в частях у Пастернака картинах заляпанности), восприятия — с бессилием (в образах ослепленности сиянием света) и т.п. Одним из важнейших **типовых сцеплений** оказывается и глубинное пастернаковское представление о мощной безличной силе, сводящей воедино все отдельные явления видимого мира. А на самом конкретном уровне совмещение двух подтем дает **готовые предметы типа окна** — готовые воплощения контактов (между домом и внешним миром, человеком и природой) и интенсивных состояний (дрожи и некоторых других).

Те же мотивы разворачиваются в **типовые события**, лежащие в основу целых стихотворений: ветка проникает в комнату (сначала визуально, через окно, а затем физически — будучи внесена через дверь) и отражается в зеркале («Девочка»); небо пышет жаром над рекой («Как у них»); влюбленные обнимаются в лодке, а ивы нависают над ними и касаются лодки и их самих («Сложь весла»).

Всем этим репертуаром мотивов и объектов создается «реальная» — формалисты сказали бы, «фабульная» — натура, уже несущая на себе явный отпечаток пастернаковского видения мира. Дальнейшая ее пастернакизация достигается собственно поэтическими средствами.

1.2. Стилистические мотивы

Стилистические мотивы — это те особенности обращения с языком и стихом, которые служат иконическим отображением авторской центральной темы и ее манифестаций.

“Единство разного” выражается здесь в пристрастии к аллитеративному фонетическому сближению разных слов, вплоть до паронимии (*незастекленный небосклон; иллюзы жалюзи*); к однородным синтаксическим конструкциям, часто сопрягающим далековатые явления (*Нас много за столом, Приборы, звезды, свечи*; «Путевые записки. 10»); к синтаксически двусмысленным предложениям; к лексической близости слов и каламбурам; и, разумеется, к **готовым предметам поэтического языка**, приравнивающим разное: сравнениям, метафорам и метонимиям.

В свою очередь, эквивалентами “великолепия” оказываются такие стилистические эффекты, как: жесткий консонантизм и трудные скопления согласных, характерные для футуристов в противовес вокальной эвфонии символистской поэзии (*И память — в пятнах икр и щек*; «Не трогать»); обилие форм множественного числа, в том числе от *singularia tantum*: *В громах других отчизн* («Безвременно умершему»); частое употребление энергичных наречий типа *напролет, наобум, всклянь*, в том числе в качестве определений к существительным; громоздкий синтаксис (в частности, длинные перечисления); плюрализирующие повторения одного и того же слова: *губы и губы* («Сложь весла»); *залы, залы, залы* («Золотая осень»); восклицания, обороты с *О...!*, *Как...!* и т.п.; экзотическая лексика à la Северянин: *Дарьял; цейхгауз; арсенал; вермут* («Про эти стихи»); броская, в частности каламбурная, рифмовка; модернистский сдвиг в ритмике традиционных размеров, в частности, акцентирование в четырехстопном ямбе 1-го, а не 2-го икта (*Гаспаров 1974*: 88—95); резкие, иногда импровизированно-хаотичные переломы и взлеты в композиции стихотворений; и, конечно, любовь к гиперболам. “Низкий” аспект “великолепия” представлен, в частности, систематическим введением бытовой, бюрократической и иной «непоэтической» лексики, просторечных оборотов и разговорных конструкций.

Стилистические проекции обеих подтем, как правило, **совмещаются**. Так, одновременно контакту и великолепию служат длинные перечисления разнородных объектов; фонетические скороговорки, они же — паронимии: *Топи, теки эпиграфом К такой, как ты, любви!* («Дождь. Надпись на “Книге степи”»); распределительные конструкции, одинаково соотносящие (часто — сравнивающие) А с В, С с D и т.д.: *С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизил Польша и Грузия...* («Трава и камни»); изблюбленные Пастернаком русские безличные кон-

струкции и отрицательные инфинитивные обороты со значением невозможности, воплощающие образ безличной силы, разлитой в мире: *Луга мутило жаром лиловатым* («В лесу»); *Нет сил у <...> стрижей Сдержатъ...* («Стрижи»).

Характерной общей чертой пастернаковской стратегии в стилистической сфере является постановка крайних, новаторских, парадоксальных и других «великолепных» эффектов на умеряющую основу традиционных поэтических форм — правильных метров, рифм, синтаксических периодов, смысловых связей и т.д. — в отличие от поэтики таких экстремистов, как Хлебников в России и аналогичные ему реформаторы европейской поэзии (сюрреалисты, сторонники свободного стиха и др.).

В области **тропики** важнейшие инновации Пастернака связаны с упором на связи по смежности (*Якобсон 1987 [1935]*), хотя обилие в его текстах сравнений и метафор не позволяет говорить об исключительном преобладании метонимий¹. Сдвиг акцента со сходства на смежность служит подчеркиванию единства мира, причем не только ноуменального, сущностного (прекрасно передаваемого изблюбленной символистами метафорикой), но и феноменального, поверхностного, стирающего грани между отдельными явлениями, событиями, причинами и следствиями и т.п. В строчках *Ивы нависли, целуют в ключицы В локти, в уключины* («Сложь весла») метафора “прикосновения ив = поцелуй” опирается на метонимический перенос поцелуев от подразумеваемых влюбленных в лодке на ивы, причем этот перенос с одушевленных лиц на неодушевленные предметы в точности повторяет аналогичное стирание границ между локтями, ключицами и уключинами, в свою очередь, поддержанное фонетическими сходствами между словами. Тем самым влюбленные, части их тел, лодка, ее составные части, ивы и т.д. великолепно переплетаются друг с другом, образуя нераздельный фрагмент единого мира (*Нильссон 1978 [1959]*, *Лотман 1969*).

Поцелуи ив усиливают эмоциональную интенсивность взаимных контактов в изображаемой ситуации, но не увеличивают числа ее участников, которые и так — «уже в фабуле» — тесно взаимосвязаны друг с другом. Но часто метонимический перенос предиката позволяет втянуть в контакт дополнительный участника. В строчках: *Сиренью моет подоконник Пророзивший абрис ледника* («Из поэмы. Два отрывка. 2») видимый на горизонте ледник фигурально привлекается к контакту (интенсивному соприкосновению) сирени с подоконником в качестве его перводвигателя (чему способствует метафорическая дрожь ледника). Всю эту богатую технику переноса предикатов с одного актанта на другой можно считать своеобразным вкладом поэта в развитие русской системы залогов. К особым «пастернаковским» залогам относит-

ся и экспериментирование поэта с безличным субъектом, который, втягиваясь в привычные двусторонние контакты в роли третьего участника, дает характерные ситуации вроде *И полночь в бурьян окунало* («Степь»).

Громадность далекого источника ближних контактов (ледника, безличного «оно») соответствует не только общей ауре великолепия и единства, но и более специфическому представлению о господстве некоей надличной силы, пронизывающей все сущее и снимающей различие между субъектом и внешним миром. В воплощении образа этой силы Пастернак пользуется самой разнообразной поэтической техникой — от романтико-символистских далей и потусторонностей и кубистического смещения предикатов до сюрреалистического, с налетом сказочности, примысливания гигантских антропоморфных фигур (например, *Похоже, огромный, как тень, брадобрей, Макает в пруды дерева и ограды И звякает бритвой об рант галерей* («Баллада», 1916—1928)².

1.3. Интертексты

Попробуем суммировать **интертекстуальную суть** такой поэтики. Во многом она реализует программу, заданную знаменитой верленовской формулой *Il pleure dans mon coeur, Comme il pleut sur la ville* (букв. «[Оно] дождит в моем сердце, как [оно] дождит над городом»)³, где есть и приравнивание внутреннего и внешнего мира, и сочетание природы с городским пейзажем, и опора метафор на метонимию и параномасию, и присутствие безличного «оно». Однако жалобная трактовка негативного состояния заменяется у Пастернака интенсивно восторженной, в гетевско-ницшеанском духе⁴; «оно» приобретает сверх- и надчеловеческие черты, в значительной мере под влиянием загадочного блоковского «Нечто», в свою очередь восходящего к Жуковскому. Благодаря действию этой неназываемой силы происходит перемешивание пейзажа и субъекта à la Пикассо, имеющее и русские поэтические корни — в поэтике Тютчева (*Тени сизые смешались <...> Все во мне и я во всем*; «Тени сизые смешались») и Фета (*Рассказать, что солнце встало, Что оно горячим светом По листам затрепетало*; «Я пришел к тебе с приветом...»)⁵. Одновременно с восторженной сублимацией негативных и разрушительных сил путем их причащения к величию мироздания происходит и их подавление путем запятывания их в невинный микромир взаимодействий между цветами, капельками, детьми, и т.д., которые предстают зловеще подсматривающими друг за другом, грешными, преступными, но, в конце концов, безопасными: *Гремит плавучих льдин резня И поножовщина обломков* («Ледоход»); *Что делать страшной красоте Присевшей на скамью сирени,*

Когда и впрямь не красть детей? («Так начинают...»); Пусть ветер, рябину заняв, Пугает ее перед сном. Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом («Иней») (см. **Жолковский А. 2009 [1984]а**). Эта стратегия обращения с романтическим злом противоположна ницшеански-большевистской линии Маяковского, который наделил им гиперболизированное лирическое “я” (чем и поставил это “я” на карту — в отличие от растворившего свою личность в микро- и макромире Пастернака). Тем не менее, великая личность, в частности, личность творящего гения, не устранена полностью и из лирики Пастернака, а лишь существенно потеснена в ней благодаря пассивизации и переводу в третье лицо⁶. Результат всей этой системы интертекстуальных преобразований можно было бы показать на примере строчек из «Петербурга»: *Когда на Петровы глаза наворачнулись, Слезы их, заливы в осоке, и расстояния, отделяющего их от слез по-верленовски.*

2. Эволюция

Намеченный выше абрис пастернаковской поэтики в основном ориентирован на лирику 1910—1920-х годов, но он верен и для общего субстрата двух последующих периодов. Если тематику и стилистику раннего Пастернака можно считать гиперболическим проявлением этого постоянного ядра, то его модификации в 1930-е, а затем в 1950-е годы связаны с важными ценностными сдвигами под влиянием внешних и внутренних факторов⁷.

2.1. Второй период

Тридцатые годы ставят в центр внимания поэта проблемы приятия/неприятия социалистической нови и амбивалентно решают ее в характерных общепастернаковских терминах. Еще недавно поэт отказывал советской власти в «пластическом господстве» над жизнью и искусством, «которое говорило бы мною без моего ведома и воли и даже ей наперекор» (**Пастернак, 4**: 618). Но теперь ему приходится признать это господство, и он делает это вполне в духе своей излюбленной идеи об органической власти безличного целого над каждой малостью, в частности, над лирическим субъектом. Однако подобная реинтерпретация гармонической пастернаковской картины мира с целью приятия тяжелых противоречий эпохи побеждавшего сталинизма могла быть лишь очень амбивалентной.

2.1.1. “Адаптация к новому” — центральная тема сборника, не случайно озаглавленного «Второе рождение» (1931). В **предметной сфере** здесь явственно выделяются четыре **типовые аргумента в пользу приятия нового**. Это⁸:

— “добровольное, даже радостное подчинение силе”: социализм неизбежно надвигается, генеральный план подобен кавказской круче, мнушей пророчества поэта своей пятой, сильный новый человек уже переехал нас телегой проекта, и всему этому надо подчиниться, пока ты жив и не моща и о тебе не пожалели;

— “надежда на добрые перемены и слияние с коллективом”: нужно надеяться на славу и добро, все одето сменной устоев и преображением света, которые сулят освобождение от язв ревности, счастливого будущего детей, устранение фальши литературного быта, сверхъестественную поэтическую зрячесть, понятность людям, способность раствориться в родном пейзаже и языке;

— “опора на историю и традицию, выдача нового за привычное старое”: пересмотр ценностей вдохновляется отчетом поколений, служивших за сто лет до нас, опытом больших поэтов (в частности, Пушкина — автора «Стансов» к Николаю I и утешительной параллели с началом славных дней Петра), непрерывностью цепи весенних праздников, ведущей от Первого мая в прошлое к березам Троицы и огням панатей и в будущее к расцвету Коммуны;

— “взгляд на социализм как на часть пейзажа”: метафорой пересмотра устоев становится смена волн, с отчетом поколений выступает лес, генеральный план подобен Кавказу, социализм — даль, а может, близь, новые нравы и песни чисто пространственно ложатся в луга и на промысла, а струящиеся ручьи принимают околицы строек в свои заводы.

Все четыре хода органично укоренены в соответствующих инвариантах Пастернака: в пассивно-восторженной ошеломленности великолепием выше сил; в оптимизме, восторге перед преображениями и установке на контакт; в приравнивании скромного настоящего великому прошлому и будущему и в пристрастии как к абстрактным категориям, так и к их переводу в удобные для контакта пространственные.

2.1.2. Приятие нового подвергается, однако, подспудному “саботажу”. Происходит оно на компромиссной, т. наз. абстрактно-гуманистической основе, да и самый тон его не безогляден. Характерны: некатегоричность утверждений (тексты полны предположений, вопросов, оговорок, сослагательных наклонений); обилие негативных образов (житейских трудностей, голода, холода, страха, обмана, тоски, боли, болезни, смерти); тревога за пусть субъективное, отсталое, но «свое». Эти методы саботажа тоже базируются на пастернаковских инвариантах: некатегоричность — на яркой фигуральности образов, которой теперь придается прямой ценностный смысл, ставящий утверждаемое под сомнение; негативность — на в прошлом риторической, а теперь настойчиво буквализуемой низкой изнанке великолепия; забота о «своем» — на

скромном пастернаковском субъективизме и неповторимости лирического голоса.

В стилистической сфере приятие нового выражается в установке на понятность: уменьшается затрудненность синтаксиса, словаря, тропов, четче выступает из метонимического фона человеческое “я”. Эта демократизация стиля (заложенная в общепастернаковском принципе — творить поэзию из прозы) тоже граничит с «саботажем», иронически культивируя бедный до сухости, «суконный», язык, что возвращает Пастернака назад к косноязычию, на этот раз бюрократическому, демонстрируя скрипучую трудность официального резонерства. Еще одно новшество — принцип амбивалентно политизированной речи, прежде всего, эзоповской (т.е. открыто декларирующей, а подспудно подрывающей приятие социализма), а также недогматической вообще, позволяющей себе вольное обращение с идеологическими штампами.

Интертекстуальные инварианты второго периода связаны с предметными и стилистическими. Это — отталкивание от собственной ранней манеры, курс на сближение с более массовой советской эстетикой⁹ (в частности, возвращение в 4-ст. ямбе к традиционному акцентированию 2-го икта) и переориентация с романтиков типа Лермонтова и Фета на более хрестоматийного классика Пушкина.

Примером поэтики второго рождения может послужить фрагмент из поэмы «Волны» («Мне хочется домой, в огромность...»). Его тема складывается из предметной тоски по дому и интертекстуальной задачи дать новый ответ на традиционный вопрос о назначении и судьбе поэта (в жанре «Пророка» и «Памятника»). Воплощается она с опорой на общепастернаковские инварианты и специфические для данного периода приемы адаптации и саботажа.

Стихотворение венчается обращением к строящейся Москве, которую поэт готов *принять, как упряжь*, в обмен на признание современников и истории. Этот программный жест, своего рода пастернаковский вариант призывов Маяковского *вязать музу в воз современности* («На что жалуетесь?», 1929), определяет всю структуру отрывка, основанную на риторическом ходе (назовем его «Приятие по инерции»), который призван сообщить двусмысленной пропаганде упряжи поэтическую заразительность.

В сфере эмоций прием состоит в том, что поэт начинает с объяснения в любви к «квартире, наводящей грусть», затем тоскует по тяжелой, «пожизненной» (как тюремное заключение?) поэтической работе и с удовольствием погружается в мрачный зимний пейзаж. Тем самым он развивает сильнейшую эмоциональную инерцию позитивного отношения к неприятному, которая и позволяет ему в финале с радостной болью («опавшей сердца мыш-

цей») взяться с разгона за выполнение нового и трудного для него социального заказа.

В **пространственном плане** аналогичная инерция создается постоянным приравнением “просторного” — “тесному” и наоборот: *огромность*, но всего лишь *квартиры*; сидячая жизнь, но *врастающая* будущее (как кулак в социализм?); пейзаж, *разворачивающийся на прогулке*, но тут же *укрываемый* тенью и *сукном сугробов*. Так исподволь обеспечивается привыкание к тесноте упряжи, сулящей взамен овладение широкими горизонтами.

Во **временном плане** та же фигура состоит в выдаче неприятного нового за знакомое, давно желанное старое. Поэту хочется домой, к привычной жизни, к «знакомости напева» деревьев и домов, все стихотворение проходит под знаком семикратного рефрена *опять... опять... опять...* В результате, даже достаточно неожиданное, казалось бы, влезание в упряжь совершается как бы по привычке.

Этот эффект поддержан оригинальной игрой с **грамматическими временами**. Речь с самого начала ведется в будущем времени со значением обыкновения: *войду... опять... пойдет хозяйничать... опять укроет*. Обыкновенность и повторность этих якобы будущих действий (вроде ‘опять сниму пальто’ и ‘опять пойдет снег’) смазывают новизну поистине небывалого шага, делаемого в финале во имя далекого грядущего: *И я приму тебя, как упряжь, Тех ради будущих безумств...*

Еще один стилистический эффект — вторящий выдаче нового за старое на **метрическом уровне**, — состоит в том, что три средние строфы, посвященные знакомости мрачного московского пейзажа, написаны самыми заезженными формами 4-ст. ямба (т. наз. IV формой, с пропуском ударения на 3-й стопе, и полноударной I формой). Это значит, что тема привычности оказывается иконически выраженной уже на совершенно подспудном, музыкальном уровне, и Пастернак почти буквально реализует свою программу «писать плохо», вроде Демьяна Бедного.

2.2. Третий период

Этот период творчества, послевоенный, отражает сосредоточение стареющего поэта на последних вопросах бытия, достижение им христианской мудрости и спокойствия. Пастернак обретает, наконец, провозглашенную еще в 1930-е годы *неслыханную простоту* — ценой отказа от хаотичной импровизационности, иступленной энергии, беспорядочных анжамбманов и многих других особенностей раннего стиля (Нильссон 1978 [1959]).

Образом поздней поэтики является «Ветер» — заранее написанный загробный ответ Юрия Живаго на жалобу Лары, что его

уход — это ее конец (гл. 16 «Окончания» романа). Общепастернаковское великолепное единство мира узнается и здесь. В предметной сфере — по мотивам дрожи (*ветер <...> Раскачивает лес и дачу*), полноты (*полностью все деревья Со всею далью беспредельной*), зарождения поэзии в природе (колыбельной — в ветре), движения по маршруту «дом — лес — даль» и по ряду других. В стилистической сфере — по установке на связность речевого потока, технике параномасии (*отдельно — далью — беспредельной — на глади — удалства*) и общей идее растворения людей в огромном мире. Однако инварианты третьего периода вносят характерные коррективы, сообщая стихотворению черты пустоты, вялости, монотонности, загробного покоя.

Тему стихотворения можно определить как “чудесное продолжение жизни героя после смерти и утешение героини ветром”. В плане тропики покинутая героиня ненавязчиво соотносена с одинокой гейневско-лермонтовской сосной, а герой — с библейским ветром. В жанровом плане стихотворение метафизично: навеваемая ветром колыбельная представляет собой продукт посмертного соавторства поэта с Божьим миром. Стилистически стихотворение отличается четкой иконичностью в выражении смысла и скромным изяществом эффектов.

Теме “смерти, конца, разлуки” соответствует обилие синтаксических остановок (в большинстве случаев совпадающих с концами строк). Структурным эквивалентом мотивов “отсутствия, смерти, нематериальности (ветра)” служит эллипсис (глагола *раскачивает* в строках 4—10), подержанный рядом других манифестаций “пустоты” в этой средней части стихотворения. Тема “единства (с миром), чудесного продолжения (жизни после смерти)” воплощена в синтаксическом турдефорсе охвата текста единым периодом. В рифмовке этому вторит чередование всего двух рифм, однообразие которых, в свою очередь, служит иконическим образом “колыбельного укачивания”. По принципу монотонного чередования построены также многие ритмические и фонетические структуры стихотворения и его очень правильный синтаксис (с характерными двучленными, в частности однородными, конструкциями).

Все эти иконические эффекты складываются в образ медленного покачивания, часто затухающего до почти полной остановки, но снова возвращающегося, создавая ощущение чудом поддерживаемого целого. Это впечатление “тихого чуда жизни, продолжающейся после смерти буквально в качестве *afterthought*”, существенным образом опирается на скромность всех эффектов, многие из которых достигаются, так сказать, *by default*: тропы (“героиня = сосна”; “герой = ветер”) даны лишь намеком; синтаксические связи избегают переносов и гипотаксиса, полагаясь на присоединительное (регрессивное), а так-

же эллиптическое сочинение. Рифмовка традиционна, скромна, а единственное оригинальное отклонение от нормы в 4-й строке (*отдельно* — третья подряд женская и пока что не зарифмованная клаузула) оказывается иконическим выражением “одиночества сосны”, которое затем столь же иконически преодолевается, когда эта клаузула становится ключом к рифменному единству стихотворения. Фразовая структура текста постепенно развивается по спирали — от простейших предложений из подлежащего и сказуемого в начале до максимальной сложности в двух последних строках (*А чтоб в тоске найти слова Тебе для песни колыбельной*), с инфинитивной конструкцией и подчинительными коннекторами цели (*для, чтоб*). Но и эта сложность не выходит за пределы паратаксиса и сопровождается общей смысловой, ритмической и синтаксической ясностью финала (мотивом нахождения слов для успокаивающей песни; правильным порядком слов) — в отличие от косноязычной сложности у раннего Пастернака, которая ассоциировалась с экстатической импровизационностью и хаосом.

2.3. Эволюция

Если в качестве представительных образцов трех периодов сопоставить «Слож весла» (1918), «Мне хочется домой, в огромность...» (1931) и «Ветер» (1954), то картина эволюции пастернаковской поэтики проступит с наглядной четкостью. Как на рембрандтовских автопортретах разных лет, в этих трех стихотворениях несомненно и постоянство облика, и изменение черт.

2.3.1. Постоянство состоит в том, что во всех трех случаях взаимодействуют “я” и “ты” — на фоне и под покровительством огромного мира; люди как бы прячутся за окружающим; происходит движение от малого / из дома / от людей — наружу, к пейзажу и далее к великим абстракциям; оборотной стороной энергии героев и приятия мира служат мотивы пассивности, боли и смерти; и неизменно присутствует поэзия — называемая по имени и цитируемая из классиков.

Традиция при этом и продолжается и обновляется. Устранение человека из пейзажа и в то же время их единение достигаются путем их смелого, но тщательно мотивированного, кубо-импрессионистического взаимоналожения, дающего такие образы, как “лодка — сердце — грудь — озеро”, “квартира — грудная клетка — сердце — упряжь”, “героиня — сосна — пейзаж, раскачиваемый ветром”. Сходно в трех случаях применение эллипсиса, сочетающего эффект отсутствия и эмоциональность с разговорностью, и временных сдвигов, естественно подводящих к идее вечности. Синтаксис неуклонно разрастается по ходу текста, но держится

в умеренных рамках. То же в метрике и рифмовке — оригинальность создается искусным варьированием правильных форм. Композиция строится по четкой схеме — трехчастной, с общим расширением в середине и элементами симметричного замыкания в конце. Инструментовка, в частности техника параномасий, вторит общему единству и великолепию мира, а движение рифм — логике сюжета.

2.3.2. Очевидны и перемены. Незамутненный экстаз по поводу бытия в первом стихотворении сменяется приятием общественной дисциплины во втором, а затем и смерти в третьем. “Я” выходит из своего метонимического укрытия на советский форум, чтобы затем раствориться в ветре и потусторонности, а “ты” превращается из любимой женщины в индустриализующую Москву и снова в женщину — утешаемую из-за гроба. Густо насыщенный контактами и энергией мир принимает мрачный колорит — и снова просветляется, но заодно редеет, пустеет, затихает. Смерть из чисто риторической изнанки жизни становится условием второго рождения поэта, а затем и основной реальностью бытия. Ключевой троп эволюционирует от сердца, радостно пульсирующего в центре вселенной, к сердцу, мечущемуся в упряжи перегородок/новостроек, и далее к душе, сливающейся с мировым духом. Чудеса с временем выражаются сначала в растягивании настоящего до масштабов вечности, затем в его подмене грамматическим будущим ради облегчения скачка в грядущую неизвестность, и наконец, в спокойном взгляде на настоящее из загробного будущего. Трехчастная композиция от полной открытости переходит к контрапунктному разрастанию/сжатию, а затем и к явному (и притом позитивному) замыканию. Сбивчивый эллипсис почти исчезает при трезвом свете социализма и возвращается как носитель надмирной разреженности. Остранение традиции сменяется сознательной опорой на нее и на советский культурный контекст, а к концу — впадением в неслыханную простоту, резко отличную от раннего косноязычия.

Таковы, говоря языком Пастернака, его *три дня в трех мирах, три ландшафта, три древние драмы с трех сцен* («Вариации. 1. Оригинальная»).

ПРИМЕЧАНИЯ

По-русски печатается впервые; отредактированный русский оригинал статьи **Жолковский 1990**.

¹ О потребности метафоры в метонимической мотивировке Пастернак писал в статье «Вассерманова реакция» (**Пастернак 1991 [1914]**).

² Ср. «Для <...> характеристики реальности бытия как субстрата, как самого общего фона, девятнадцатый век прилагал <...> доктрину причинности <...> Если бы мне понадобилось нарисовать широкую картину живой действительности, я бы не мог достаточно сильно передать ее <...> объективной реальности, подчеркивая закреплённую статичность судьбы <...>, непреложность естественных законов <...> Я бы мог утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развевает и хлещет какой-то нематериальный, неизвестный и непознаваемый ветер <...> Это мое представление целого, реальности как таковой, ощущалось, как дошедшее до меня послание, как внезапное и неожиданное появление, приветствуемое прибытие» (Пастернак 1990 [1960]: 363—365).

³ Пастернаковский перевод этих строк Верлена: *И в сердце трава, И дождик с утра* (Пастернак, 2: 329; 1938) далеко уступает и оригиналу, и его собственным самостоятельным опытам в том же роде.

⁴ Ср. «Вообще весь мир “Фауста”, а не только таинственные его части, приходит по вызову, и поэтическое существо “Фауста” именно составляет эта уверенность в праве и власти призывать к существованию эти явления <...> Нерв этой стихии Гёте затронул в “Фаусте” так полно и близко, что его язык в этом произведении является природным голосом этой силы» (Письмо к М. К. Баранович, от 9 августа 1953 г., Пастернак, 5: 515—516). Аналогичные соображения о силе страсти как секрете толстовского стиля есть в автобиографическом очерке «Люди и положения» 1956 г. (Пастернак, 4: 323); о принципе “страсти” в поэтике Пастернака см. также Нильссон 1978 [1959].

⁵ Подробнее об этом см. Жолковский 2005 [1985].

⁶ О сознательной стилистической диссимилиации от Маяковского (вполне в духе идеи Хэрролда Блума о страхе влияния) Пастернак сам писал в «Людах и положениях».

⁷ Очерк эволюции пастернаковской поэтики основан на Жолковский 2009 [1986].

⁸ Изложение типовых аргументов строится по методу «сборной расклавывенной цитаты» (выражение Андрея Белого) из стихов «Второго рождения».

⁹ «В течение некоторого времени я буду писать плохо, с прежней своей точки зрения, пока не свыкнусь с новизной тем и положений, которых хочу коснуться <...>. Демьяна Бедного <...> я предпочитаю <...> большинству из вас» (Пастернак, 4: 637—638).

I

Предметные инварианты

МЕСТО ОКНА В МИРЕ ПАСТЕРНАКА

В стихотворение, точно через окно в комнату, врываются с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи.

(Пастернак, 3: 281)

1. Введение

Если задаться вопросом, в какой позе естественнее всего представить себе фигуру поэта, возникающую из стихов Пастернака, на каком фоне следовало бы написать его идеальный портрет, в каких декорациях разворачивается «действие» его стихотворений и его собственное творчество, то одним из наиболее удачных был бы, наверно, ответ: у окна. Приведенные в эпиграфе слова (из «Доктора Живаго») относятся к Пушкину, но в сущности это поэтический автопортрет Пастернака. Именно для него характерны перечисления предметов и их деление на предметы внешнего мира и предметы обихода, существующие для него *на равной ноге* и вступающие в контакт друг с другом; именно Пастернак любит изображать различные ситуации контакта улицы и комнаты (= внешнего мира и домашнего обихода), среди которых одной из самых выигрышных является картина света и воздуха, шума жизни, вещей, сущностей, врывающихся в комнату через окно.

В книге «Сестра моя жизнь» слово *окно* стоит на 21-м месте по частоте (в «Камне» Мандельштама — на 32-м месте) (Левин 1966: 200—201). Но помимо окна как такового в стихотворениях Пастернака фигурируют:

оконце, оконный переплет, оконная амбразура, оконница, ряды окон, подоконник, фортка, форточка, форточные петельки, форточная рама, оконная рама, просто рама и рамы, рамы фрамуг, ставни, оконные створы, створки, стекло, стекла, цветное стекло (то есть витраж), стекла

балконные, балкон, жалюзи, портьера, занавеска, кисея, газ, гардина, маркиза, штора, шторка (в вагоне).

Иначе говоря, “окно” как вещь, излюбленная Пастернаком, встречается еще чаще, чем слово *окно*, являющееся лишь одним из способов ввести эту вещь в текст. В строфах, открывающих стихотворение «Август», окно — композиционный центр “пейзажа”, располагающегося по обе стороны от него:

Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановою
От занавеси до дивана.

Оно покрыло жаркой охрою
Соседний лес, дома поселка,
Мою постель, подушку мокрую
И край стены за книжной полкой.

Однако на словесном уровне окно представлено здесь разве только словом *занавесь*. В других случаях, присутствуя как вещь, окно или его составные части вообще никак не упоминаются в тексте и угадываются по контексту (*Войду, сниму пальто, опомнюсь, Огнями улиц озарюсь; Когда ж мы ночью лампу жжем И листья, как салфетки, метим*).

Внимание к окну пронизывает не только стихотворения Пастернака, но и другие жанры. В пьесе «Слепая красавица» сцена бунта построена как вторжение разбойных крестьян в господский дом через окно — символ рушащейся социальной перегородки; красноречива ремарка: «Граница между домом и улицей стирается»¹. Вспомним также любовное описание кабинета с окном во всю стену в варыкинском доме как идеального места для творчества².

Комментируя эпиграф, мы указали, в каком отношении картина окна представляется выигрышной с точки зрения излюбленных поэтических сюжетов Пастернака. Нашей задачей будет детальное выяснение и демонстрация того, как «работает» окно у Пастернака, какими своими свойствами и сторонами оно участвует в воплощении его поэтической мысли, какие аспекты этой мысли отводят окну столь важное место в ряду других любимых образов и в каком отношении к этим образам находится образ окна. Для того чтобы ответить на эти вопросы, нам придется воспользоваться понятиями готового предмета и поэтического мира.

1.1. Готовый предмет

Это понятие, намеченное в специальной статье (**Жолковский 1967**), основано на представлении о вещах и конкретных ситуациях как о своего рода словах языка искусства. В «Путешествии в Лапту» Гулливер описывает проект языковой реформы, направленной на то, чтобы сберечь время и легкие собеседников:

«Так как слова суть только названия вещей, то <...> гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний <...> Другим великим преимуществом этого изобретения является то, что им можно пользоваться как всемирным языком <...> Единственным неудобством является то обстоятельство, что в случае необходимости вести пространственный разговор на разнообразные темы собеседникам приходится таскать на плечах большой узел с вещами <...> подобно нашим торговцам вразнос» (**Свифт**: 375).

Гулливер не упоминает о другом существенном препятствии к осуществлению проекта — неверно, что «слова суть только названия вещей». Слова обозначают также действия, чувства и абстрактные понятия, передача которых с помощью конкретных предметов потребовала бы особого искусства. Именно в искусстве и можно усмотреть подобный язык вещей, стремящийся обходиться без слов, не обязательно вытянутый во временную последовательность, понятный носителям разных языков. Искусство говорить, демонстрируя вещи, это, конечно, прежде всего живопись, но в каком-то смысле то же самое относится и к другим видам искусства, в частности к литературе, если согласиться, что ее задача — передать читателю мысли и чувства автора и даже, как говорил Толстой, «заразить» его ими, но не столько путем прямых деклараций и призывов, сколько по принципу «что мы делали не скажем, что мы делали покажем».

Если формулу «искусство = язык вещей» принять всерьез, то к нему естественно применять лингвистические методы описания. Описать единицы языка (например, слова) значит точно указать их функциональные свойства, то есть те, от которых зависит их функционирование, их употребление в речи. В первую очередь, это семантические признаки, фиксирующие значения слов в терминах особого семантического метаязыка, языка смысла. Использование языка для выражения мысли представляет собой обмен мыслей (то есть комбинаций элементов семантического метаязыка) на слова, обладающие соответственными семантическими признаками.

Допустим, что нас устраивает такая упрощенная лингвистическая модель и мы хотели бы применить ее к языку вещей. Если подставить на место слова вещь, сразу возникает вопрос: что считать семантическими признаками вещи? Вероятно, то, от чего зависит ее функционирование. Мы уже писали (**Жолковский 1967**), что вещи используются художником для того, чтобы одеть плотью некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения. При этом обмен функций на вещь удачен в том случае, если эти функции относятся к числу ее основных, конститутивных свойств. Особенно ясно это видно на примере машин, то есть искусственных вещей, имеющих определенное назначение и выполняющих его неукоснительно, «железно» (ружье стреляет, колесо вертится, лампа горит и т.д.). Вот такие свойства машин и вообще вещей и образуют их значения.

Возьмем очень простой пример. Карикатуры на тему “человек на необитаемом острове” обычно строятся по следующей сюжетной схеме:

(1) он на острове, это плохо; (2) появляется нечто, сулящее избавление (обычно корабль); (3) оно не приносит избавления или даже усугубляет беду.

Искусство карикатуриста заключается в том, чтобы эффективно перевести эту схему на язык вещей и конкретных ситуаций. Иногда для этого строится целый сюжет — **составная конструкция**:

Человек на острове с женой, появляется корабль, отчаливает лодка с гребцами, человек радуется, гребцы ступают на остров, бьют человека веслами, увозят жену, он остается на острове один.

Но сюжет может быть покрыт и одной вещью (= готовым предметом), если она заранее, в **словаре действительности**, обладает семантическими признаками, соответствующими нужному набору функций, например: (1) быть кораблем; (3) гарантировать пассажиру гибель. Сюжет, использующий подобный готовый предмет, может выглядеть так:

Человек на острове, на горизонте появляется корабль, он приближается, можно прочесть его название — «Титаник».

Итак, описывать вещи, как лингвистика описывает слова, значит считать, что художник извлекает их из словаря (то есть из своей памяти или фантазии)³ в порядке обмена элементов своего замыс-

ла (функций, подлежащих воплощению) на те же самые элементы, но как бы затвердевшие в виде предмета, для которого они являются конститутивными свойствами, так что они могут быть заранее учтены в словарном толковании его значения (в этом — отличие готового предмета от составной конструкции). Иначе говоря, готовым предметом для некоторого набора подлежащих выражению функций называется предмет, в число конститутивных свойств которого входит весь этот набор.

В данной статье нас будет интересовать “окно” и та роль, которую оно играет в воплощении поэтических замыслов Пастернака. Свойства окна, подлежащие отражению в словаре вещей, просты и очевидны:

Окно предназначено для того, чтобы, сохраняя изоляцию помещения от внешней среды (стекло как часть стены), пропускать в него свет, а при желании — воздух и звуки, для чего рамы могут открываться; проникновение света также контролируемо — с помощью ставней, занавесок, жалюзи; обычно рамы имеют четырехугольную форму; и т.д.

Для того чтобы в соответствии с принятым нами лингвистическим подходом указать место окна в поэзии Пастернака, необходимо сформулировать те функции, которые в его стихотворениях обмениваются на словарные свойства окна как готового предмета. То есть надо с большой подробностью определить, что именно Пастернак говорит своими стихами. Еще одна трудность связана с не высказанным до сих пор молчаливым предположением, что окно выполняет некоторый постоянный набор функций. Действительно, наша тема — не окно в каком-то одном стихотворении, скажем, «Августе» (что было бы аналогично рассмотрению роли «Титаника» в упоминавшейся карикатуре), а окно в мире Пастернака в целом. Допустим ли такой подход? Для ответа на оба эти вопроса обратимся к понятию поэтического мира автора.

1.2. Поэтический мир

Понятие поэтического, или художественного, мира в явном виде уже давно использовалось литературоведами в тех случаях, когда им требовалось обобщенно охарактеризовать содержание творчества какого-либо автора (ср., например, **Гриб 1956**). В современной поэтике это понятие сознательно используется рядом исследователей (ср. **Лихачев 1968**, **Лотман 1970**, **Эткинд 1970**); мы

изложим и постараемся эксплицировать это понятие в том виде, в каком оно фигурирует в работах **Жолковский 1980 [1974]**, **Жолковский и Щеглов 1975, 1976**.

Если рассматривать как единый объект все искусство, то его общие свойства — это принципы художественной выразительности (конкретизация, или обмен функций на конкретные предметы и ситуации; контраст; совмещение разных функций в одном предмете; и др.). Идеальная формула сюжета волшебных сказок Проппа (подобная формулам синтаксической структуры предложения в лингвистике) является в сущности технически совершенной реализацией тезиса: все сказки — одна сказка (**Пропп 1969 [1928]**); аналогичным образом, для Шкловского все новеллы Конан Дойла — одна новелла (**Шкловский 1929**: 125—142).

Попробуем объявить все стихотворения Пастернака одним стихотворением и, отвлекаясь от различий, свести все общее в них к единой формуле?⁴ По-видимому, должна получиться формула того “пастернаковского”, что интуитивно знакомо его читателям, способным узнать поэта по отдельной строчке, являющейся как бы сколком его мира⁵. И это должна быть именно содержательная (семантическая, а не синтаксическая) формулировка, поскольку, как писал сам Пастернак,

«Искусство — не просто описание жизни, а передача единственности бытия. То, что мы называем великолепием и живостью описания, это не только черты, относящиеся к стилю, но нечто гораздо большее. А именно — присутствие нового восприятия и философского понимания единства и цельности жизни»⁶.

Иными словами, поэт имеет некоторый единый взгляд на мир и выражает его в своих произведениях, различия между которыми, так сказать, чисто внешние — это просто разные переводы одного и того же комплекса идей на язык вещей. Так, лингвистика считает синонимичные фразы разными переводами одной и той же формулы языка смысла на естественный язык, например, русский. Вспомним, что, согласно Фрейду, художник сравним с невротиком, которого преследует навязчивая идея или некогда травмировавшая его ситуация, так что он склонен постоянно воспроизводить ее, вчитывая ее во все окружающее и происходящее. Еще одна лингвистическая аналогия: каждый язык «видит» мир через призму своих грамматических значений, то есть тех семантических признаков, которые выражаются в нем обязательно (как в русском время глагола и число существительных; в классическом китайском ни то ни другое не обязательно); эти смыслы он «вчитывает»

в каждое предложение, независимо от того, существенны ли они для того, о чем идет речь⁷.

Итак, поэтический мир автора — это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения, на разных уровнях и в самых разных аспектах, комбинациях и т.п. То есть поэтический мир можно представлять себе в виде набора подобных тем. Наметим некоторые требования, которым должен удовлетворять такой набор, чтобы его можно было рассматривать как поэтический мир автора.

- (1) Темы должны формулироваться максимально обобщенно; если две или три любимые мысли автора (кандидаты в темы) допускают обобщение в виде единой более абстрактной формулы, то темой должна быть признана эта последняя, а те — ее разновидностями. Следствием этого требования будет немногочисленность тем, образующих определенный поэтический мир.
- (2) Темы должны вместе задавать некоторый связный взгляд на мир (и на искусство).
- (3) Каждая из этих тем должна иметь множество разновидностей, или вариаций, являющихся результатом применения к теме отдельных приемов (конкретизации, варьирования и др.).
- (4) Каждая из разновидностей должна неоднократно повторяться в произведениях, так что различия между представителями одной и той же разновидности часто будут сводиться исключительно к различиям между реализующими их конкретными предметами и ситуациями; разные реализации одной и той же разновидности (то есть некоторого достаточно специфического набора функций) можно называть **поэтическими синонимами**.
- (5) Разновидности каждой темы должны обладать свойством естественности; критерием может служить способность человека, не знакомого с произведениями данного автора и проблемой поэтического мира, назвать эти разновидности в качестве естественных частных случаев (конкретизаций) темы как общего понятия.
- (6) Относительно любого текста, принадлежащего автору, в идеале должно быть возможным показать, что он является результатом конкретизации данного набора тем плюс некоторая **локальная тема** этого произведения, так сказать вносимая в поэтический мир извне; относительно локальных (актуальных) тем должно быть показано, что они

не могут ни претендовать на статус постоянных, ни как-либо изменить их набор. Всякий конкретный текст рассматривается как перевод некоторой локальной темы на язык поэтического мира автора путем ее совмещения с постоянными.

Хотя данный список критериев, возможно, не является вполне строгим и исчерпывающим, он может быть использован в качестве рабочего инструмента, позволяющего более или менее сознательно подойти к проблеме поэтического мира Пастернака.

2. Черты поэтического мира Пастернака

В каких же категориях видит мир Пастернак, каковы его любимые идеи, его «понимание единства и цельности жизни»? Прежде чем предложить свой ответ на этот вопрос, подчеркнем, что он не претендует ни на единственность, ни на окончательность. Не претендует он и на полноту, поскольку будут указаны только две постоянные темы, причем допускается, что в интересующий нас поэтический мир входят и какие-то другие темы, пока не выявленные. Наконец, и эти две темы рассматриваются по необходимости очень кратко и в основном в тех аспектах и разновидностях, которые имеют отношение к роли, выполняемой в поэтическом мире Пастернака образом окна.

Одной из этих тем является тема «контакта» между повседневными малыми проявлениями человека и великими проявлениями жизни и вселенной, другой — тема «высшей фазы», или «великолепия»⁸.

2.1. Контакт и единство

В самых общих чертах тема контакта может быть истолкована следующим образом: человек — равноправный партнер таких макрокосмических величин, как небо, даль, вечность. Выражается же она очень разнообразно, пронизывая все стороны, уровни и элементы поэзии Пастернака.

2.1.1. Контакт и единство человека и природы лежат в основе знаменитой пастернаковской **метафорики** (и вообще тропики, см. ниже, п. 2.1.3). В природе Пастернак различает черты человеческого лица:

*Лицо лазури дышит над лицом Недышащей любимицы реки <...>
То ветер смех люцерны пронесет, Как поцелуй воздушный, вдоль высот,*

То, княженикой с топи угощен, Ползет и губы пачкает хвощом И треплет речку веткой по щеке <...> У окуня ли екнул плавники...

При помощи метафоры «малое, человеческое» (*лицо, смех, губы, щека, поцелуй*) как бы накладывается на «макромир» (*небо, реку, поле, ветер, болото*); ср. эпитафия из Ленау к книге «Сестра моя жизнь»: *Бушует лес, по небу пролетают гроззовые тучи, тогда в движении бури мне видятся твои девичьи черты.*

Такое же приравнивание «малого, повседневного» — «большому, исключительному» может осуществляться и средствами фонетической техники: *шлюзы жалюзи; незастекленный небосклон; И взамен камор — хоромы, И на чердаке — чертог*. А вот пример, совмещающий метафору «человек — пейзаж» с паронимасиями:

*Лодка колотится в сонной груди, Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины...*

Из трех метафор (лодка — сердце, водная поверхность — грудь, уключины — ключицы) две подкреплены фонетическим подобием: *лодка = колотится, уключины = ключицы*.

2.1.2. То, что делается посредством метафоры (например, наложение человеческого лица на целый пейзаж), может делаться и без нее — приведением в непосредственный **физический контакт**:

*Это вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо; <...> туман
Густые целовал ресницы; <...> ночь терлась о локоть.*

Разновидности физического контакта разработаны у Пастернака с большой детальностью. Это различные варианты осуществления связи между смежными объектами, так сказать различные конкретизации самого факта «(при)соединения» (о роли связей по смежности в мире Пастернака, см. **Якобсон 1987 [1935]: 324—338**). К ним относятся:

“озарение”: *Рампа яркая снизу Льет ей свет на подол;*

“оставление следа”: *Как мазь, густая синева Ложится зайчиками
наземь И пачкает нам рукава;*

“зацепление”: *Молочай, Польша и дрок за набалдашник Цеплялись,
затрудняя шаг;*

“приникание”: *Она волной судьбы со дна Была к нему прибита;*

“проникание”: *Перегоролок тонкоробость Пройду насквозь, пройду,
как свет;*

“отражение”: *И полдень с берега крутого Закинул облака в пруды,
Как переметы рыболова;*

“обволакивание”: *Как затопляет камыши Волнение после шторма, Ушли на дно его души Ее черты и формы;*

“любовный контакт”: *Ивы нависли, целуют в ключицы; Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз* (совмещение метафоры, поцелуя и оставления следа);

“знакомство, родство”: *Сестра моя жизнь...; В родстве со всем, что есть, уверясь, И знаясь с будущим в быту...*

“самоотдача, дарение”: *Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других, Как бы им в даренье; Вы всего себя стерли для грима, Имя этому гриму — душа;*

“конструкция это — то же, что то”: *В доме смех и хозяйственный гомон. Тот же гомон и смех вдалеке; Табор глядит исподлобья, В звезды мониста вперив.*

Суть последней конструкции состоит в том, что между частями единого пейзажа (домом и тем, что вдалеке; табором и небом), находящимися таким образом в отношении смежности, обнаруживаются и сходства (тот же смех и гомон; мониста, подобные звездам). Иначе говоря, конструкция “это — то же, что то” представляет собой сравнение особого рода, сопоставляющее не любые, а именно смежные — то есть связанные теми или иными разновидностями физического контакта — объекты.

Таковы типичные конкретизации самой идеи контакта. Другой существенный параметр ее воплощения — типичные **пары партнеров**. И в этом отношении ситуации контакта у Пастернака тоже обнаруживают большое постоянство. Каковы же эти устойчивые пары?

Прежде всего это “человек и макромир” (см. выше), но также:

“земля — небо”: *Когда еще звезды так низко росли И полночь в бурьян окунало...?*

“близкое — далекое”: *Растут фигуры на ветру <...> И с ними, выгнувшись трубою, Здороваается горизонт;*

“внутренность дома — внешний мир”: *Все еще нам лес — передней;*

“временное — вечное”: *На протяженьи многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета.*

Общим во всех этих парах является контакт малого, сиюминутного, здешнего, “этого-вот” — с далеким, вечным, беспредельным “там”.

2.1.3. В связи с проблемой окна нас будут интересовать в основном физические разновидности контакта. Что касается того

типа контакта, который мы условно называем **метафорическим**, то он также имеет ряд разновидностей:

развернутое сравнение;

собственно метафора;

направленное изменение сочетаемости — типа *на Петровы глаза навернулись, Слеза их, заливы в ококе*; поскольку *навертываются* по-русски только слезы, то следовательно *заливы* — слезы (ср. **Лотман 1969: 226**);

специфически пастернаковское перечисление совершенно разных объектов: *Нас много за столом: Приборы, звезды, свечи; ветер <...> колышет веки Ветвей и звезд, и фонарей, и вех, И с моста вдаль глядящей белошвейки.*

Не останавливаясь подробно на этих разновидностях, кратко охарактеризуем общее соотношение между метафорическим (по сходству) и физическим (по смежности) контактом у Пастернака.

Эти два способа выражения темы контакта относятся, по сути дела, к двум разным уровням поэтического языка. Физический контакт — это, так сказать, контакт между предметами, присутствующими в изображаемой поэтом реальности, то есть в тех, пусть вымышленных, картинах жизни, которые он «описывает стихами». Метафорика позволяет поэту вовлечь в это описание другие предметы и образы, относительно которых всегда более или менее ясно, что они не присутствуют в изображаемой натуре, а примысливаются к ней в ходе поэтических ассоциаций. Еще одним способом (о нем речь здесь не пойдет) является фонетический, позволяющий выразить тему контакта путем использования звуковой материи языка. Таким образом, тема контакта оказывается проведенной через как минимум три уровня поэтического языка Пастернака: изображение, мысль и звук.

В реальных текстах разновидности контакта, относящиеся к разным уровням, часто выступают одновременно, что соответствует художественному принципу совмещения. В отрывке из «Как у них», процитированном в п. 2.1.1 (*Лицо лазури...*), мы обратили внимание на метафоры, при помощи которых осуществлено наложение человеческого лица на пейзаж. Но эта картина изобилует и разновидностями физического контакта: в ней не одно лицо, а два (*Лицо лазури дышит над лицом Недышащей любимицы реки*), благодаря чему становятся возможными “приникание” и подготовка “любовного контакта”, а затем и сам этот контакт (*поцелуй воздушный*); ср. далее: *княженикой <...> угощен* (“дарение”); *губы пачкает хвощом* (“оставление следа”); *треплет речку веткой по щеке* (“зацепление”).

Метафора (то есть контакт, основанный на сходстве), как правило, опирается и на какие-то связи по смежности (то есть на физический контакт), уже существующие между сравниваемыми объектами (ср. в п. 2.1.2 замечания по поводу конструкции “это — то же, что то”). Со своей стороны, метафора обычно вводится таким образом, чтобы повысить способность изображаемых объектов и к собственно физическому контакту.

Так, в строчках из стихотворения «Петербург» *На Петровы глаза наверхулись, Слеза их, заливы в осоке* (подробный разбор см. **Жолковский 1980 [1974]: 223—225**) метафорическому приравниванию заливов слезам логически предшествует их физический контакт в рамках изображаемой картины (“Петр, стоя на берегу Финского залива и глядя на его волны, с волнением и в слезах обдумывает [план основания Петербурга]”). Этот контакт представлен “соседством” (то есть простым фактом смежности), “отражением” (заливов в глазах-слезах Петра), а также зрительной, интеллектуальной и эмоциональной “направленностью” (“глядя на <...> с волнением обдумывает”). Из этого напряженного взаимодействия смежных объектов, так сказать, рождается потребность в метафоре, представляющей, согласно Пастернаку, особо высокий градус выразительности:

«Только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима» (**Пастернак, 4: 353—354**).

Далее, метафора “заливы — слезы”, основанная на сходстве по признаку “влага”, на подобии предмета и его отражения и подмене лексической сочетаемости (см. выше), в свою очередь, позволяет воде заливов вступить — разумеется, метафорически, условно — в интенсивный физический контакт с глазами Петра путем “приникания”, “обволакивания” и отчасти “зацепления” (если учесть то раздражающее действие, которое заливы оказывают на глаза, как бы заставляя их слезиться). Иначе говоря, метафорический контакт не просто сосуществует с физическим (как это в принципе возможно при «чистом» совмещении), а образует с ним единую конструкцию, вне которой ни тот ни другой не был бы возможен⁹.

Совмещаться друг с другом могут и разновидности физического контакта, например, в строках: *Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс*, где “приникание” пенящегося прибоя к берегу совмещено с другой разновидностью контакта — “озарением”. Обратим внимание на характерную для Пастернака черту: совмещая какие-либо две (или более) разновидности контакта, он,

как правило, называет в тексте только ту, которая является в данной ситуации более неожиданной — более информативной. Так, для ситуации “прибой” факт “приникания” волны к берегу вещь очевидная, поэтому она вынесена в подтекст; “озарение” же, возможное только ночью, названо прямо (ср. еще: *Светло как днем. Их озаряет пена*; здесь те же разновидности и та же конструкция).

Подобное построение возможно только в тех случаях, когда изображаемая реальная ситуация содержит, хотя бы в латентном состоянии, обе нужные разновидности физического контакта. Если же это не так, то вторую, более неожиданную, разновидность приходится примысливать при помощи метафоры. Пример: *Ивы нависли, целуют в ключицы*; налицо “приникание”/“зацепление” (*нависли*) плюс метафора (*ивы и лодка* — влюбленные, поддерживаемая подразумеваемой смежной любовной сценой в лодке), которая дает возможность ввести еще одну разновидность физического контакта — “любовный контакт” (не просто прикасаются, а целуют). Ср. еще

...синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава: “озарение” и, благодаря метафоре, “оставление следа” (зайчики как бы пачкают рукава); *порыв зарниц негаснущих Прибил к стене мне эту сцену*: “оставление следа” (то есть тени) и метафорическое “зацепление” (*прибил*); *И пожар заката не остыл, Как его тогда к стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил* (те же разновидности и та же конструкция).

Тенденция к нагнетанию проявлений контакта настолько сильна, что есть случаи, когда в одной ситуации Пастернак дважды проводит одну и ту же разновидность физического контакта, например “оставление следа”: *Как будто бы железом, Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом По сердцу моему* (сурьма оставляет след на железе, а железо — на сердце).

Таковы в общих чертах соотношения между различными способами и разновидностями выражения темы контакта и приемы их совмещения.

2.2. Великолепие

Другой важнейшей темой поэзии Пастернака является тема ослепительной яркости, интенсивности существования, максимальной вздыбленности и напряженности всего изображаемого. Условно мы будем называть ее темой великолепия, или высшей фазы, ср. *Как бы достигший высшей фазы Бессонный запах матиол*; образ “достижения”, динамизирующий эту высшую фазу, встре-

чается у Пастернака неоднократно, ср. *Цыганских красок достигал <...>; Как он даст Звезде превысить досяганье?..* Укажем некоторые разновидности темы высшей фазы, существенные для выяснения роли окна в поэтическом мире Пастернака.

2.2.1. “Дрожь” (колебание, колыхание и т.п.). Ср.:

Как то, что в астме кисея, Как то, что даже антресоль При виде плеч твоих трясло; Рояль дрожащий пену с губ облизнет, Тебя сорвет, подкосит этот бред; Дрожат гаражи автобазы; Продрогший абрис ледника; и т.п.

2.2.2. Исследователями отмечалось обилие у Пастернака образов “болезни” (Тынянов: 184, Левин: 205). По-видимому, для Пастернака болезнь, а также некоторые другие интенсивные биологические процессы, с которыми в обыденной жизни и речи связываются неприятные ассоциации, в частности “выделение пота, слюны” и т.п. — не что иное, как еще один вид критических, напряженных состояний, разновидность “великолепия”. Ср.

И лес шелушится и каплями Роняет струящийся пот <...> Сады тошнит от верст затишья, Столбняк рассерженных лоцин <...> Гроза близка. У сада пахнет Из усыхающего рта <...> У сада Полон рот сырой крапивы: Это запах роз и кладов; Перламутром, Иматрой баццл, Мокрым гулом, тьмой стафилококков; И блеснут при молниях резицы <...> Тени стянет трепетом tetanus, И медянок запальит столбняк. Вот и ливень, блеск водобоязни, Вихрь, обрывки бешеной слюны <...> Надо быть в бреду по меньшей мере, Чтобы дать согласие быть землей.

Ту же функцию (наряду с рядом других) выполняет, по-видимому, и мотив “слез, плача”, встречающийся у Пастернака очень часто, ср.:

Слагаются стихи навзрыд; И до упаду, в лоск, На зависть мчащимся мешкам, До слез, до слез; О боже, волнения слезы Мешают мне видеть тебя; Что ломится в жизнь, и ломается в призма, И радо играть в слезах.

2.3. Единство + великолепие

Как же соотносятся друг с другом две основные темы поэтического мира Пастернака? Рассмотрим этот вопрос с точки зрения содержания и с точки зрения выражения.

2.3.1. В содержательном плане вопрос состоит в том, каким образом темы контакта и высшей фазы объединяются в связную картину мира. Одна из возможных интерпретаций такова: главное — тема высшей фазы, а тема контакта ей подчинена, то есть все предметы находятся в настолько вздыбленном состоянии, что выходят из себя и сливаются друг с другом в мощном экстазе. Такое толкование взаимодействия двух тем можно сформулировать словами самого Пастернака:

«Множество вострепнувших [дрожь — А. Ж.] и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались и, как в старину сказали бы *соборне* [контакт], думали вслух <...> Заразительная всеобщность их подъема [высшая фаза] стирала границу между человеком и природой [ср. ремарку из «Слепой красавицы» в п. 1. — А. Ж.]. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды [человек и макромир, близкое и далекое, земля и небо] <...> 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 [временное и вечное], это сказочное настроение попытался я передать в <...> книге лирики “Сестра моя жизнь”» (Пастернак, 4: 790—791).

Другое возможное истолкование связи двух тем может исходить из того, что главное — контакт, а тема высшей фазы занимает подчиненное положение: все малое и повседневное находится в контакте с большим и значительным, в частности, все повседневные и обыденные проявления жизни настолько вздыблены, напряжены и приподняты, что оказываются полными силы и значения. Иными словами, состояние высшей фазы — еще одна своеобразная разновидность контакта. Когда Пастернак говорит об огромности квартиры и о том, что *к обеду на прогулке Наступит темень, просто страсть*, то этим он в сущности выражает ощущение безмерности каждого малого промежутка времени и отрезка пространства.

2.3.2. В плане выражения связь между двумя темами проявляется, естественно, в их частом совмещении в конкретных предметах, образах и ситуациях. Обычно применяемая для этого конструкция состоит в том, что контакт приводит к дрожи или к слезам; ср.:

Но внезапно по портъере Пробежит вторженья дрожь: Тишину шагами мера, Ты, как будущность, войдешь; Как масло, били лошади

пространство; Когда на Петровы глаза наворачнулись, Слезя их, заливы в осоке...

Но в принципе возможно и независимое совмещение обеих тем:

Полдень <...> рухнет <...> В разгранке зайчиков дрожащих, где зайчики — это контакт (озарение и оставление следа), дрожащих — высшая фаза (дрожь), а причинной связи между ними нет.

2.4. Поэтическая синонимия

В заключение раздела о поэтическом мире Пастернака приведем пример своего рода полной поэтической синонимии двух отрывков из разных стихотворений. Сравним уже цитированные строчки *У окуня ли екнул плавники* и *Лодка колотится в сонной груди*. В обоих случаях поэт говорит фактически одно и то же — тема контакта выражена

- (1) метафорически: *лодка/окунь — сердце*, бьющееся в реке; причем избрана одна и та же разновидность метафорического контакта — направленное изменение сочетаемости: *екать* может только *сердце* (как *навертываться* могут только *слезы*, ср. выше); глагол *колотится* также фразеологически достаточно тесно связан с *сердцем*, чтобы вызвать ассоциацию с ним;
- (2) фонетическим приравнением: *лодка = колотится*, *окуня = екнул*, причем в обоих случаях существительное — название предмета, метафорически объявляемого “сердцем”, сближается в звуковом отношении с глаголом, который по сочетаемости связан со словом *сердце*;
- (3) тема контакта совмещена с темой высшей фазы: *колотиться, екать* — разные конкретные проявления дрожи, то есть разновидности темы высшей фазы.

3. Инварианты Пастернака, готовые предметы, окно

Итак, набор функций, в которые разворачиваются основные темы Пастернака, — это типичные разновидности каждой из тем (контакта и великолепия), в том числе типичные пары участников контакта. Они и подлежат обмену на конкретные предметы и си-

туации. Естественно, что для каждой пары партнеров и для каждой разновидности контакта будут свои готовые предметы, особенно удачно покрывающие соответствующие функции.

3.1. Земля — небо

Для пары земля — небо при разновидности отражение в качестве готового предмета напрашивается “водная поверхность, зеркало вод”:

Ныряла и светильней плавала В лампаде камских вод звезда; Закинул облака в пруды <...> Как невод, тонет небосвод; Он чешуи не знает на сиренах И может ли поверить в рыбий хвост Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд?

Другая разновидность контакта между землей и небом, зацепление, регулярно осуществляется с помощью таких готовых предметов, как деревья, ограды, стога:

На кустах растут разрывы Облетелых туч <...>; Это диск одичалый, рога истесав Об ограды, бодаясь, крушил палисад; И небо в тучах, как в пуху, Над грязной веиной жижицей Застряло в сучьях наверху И от жары не движется; Стог висится, как сеновал, В котором месяц мимо-езжий, Зарывшись, переночевал <...> Наставший день встает с ночлега С трухой и сеном в волосах.

Заметим, что почти во всех случаях физический контакт (зацепление) мотивирован метафорами: тучи — растут, у месяца — рога и он ночует, у дня — волосы; а в двух первых примерах одновременно выражена тема высшей фазы — такими крайними состояниями, как *одичалый, истесав, бодаясь, крушил; разрывы, облетелых*.

Среди других готовых предметов, осуществляющих контакт между небом и землей, — горы, птицы, осадки; ср.

Снег идет, снег идет, Словно падают не хлопья, А в заплатанном салоне Сходит наземь небосвод.

3.2. Временное и вечное

Контакт временного с вечным осуществляют готовые предметы двух основных типов:

- (1) всякого рода повторяющиеся явления, которые бывают сейчас и всегда: праздники, времена года, даты в календаре природы; ср. выше *Я помню дни солнцеворота*;
- (2) “деяния великих людей”, в частности, творцов искусства. Примеров множество, приведем два, основанные на разновидности “оставление следа”: *Их* [Нахимова и Ушакова — А. Ж.] *след лежит неизгладимо На времени и моряке; Другие по живому следу Пройдут твой путь за пядью пядь.*

3.3. Дом и макромир

3.3.1. В паре внутренность дома — внешний мир контакт могут осуществлять, в частности:

- (1) готовые предметы, совмещающие элементы дома и открытого пространства:
развалины: *Сиренью, двойными оттенками Лиловых и белых кистей, Пестреющей между простенками Осыпавшихся крепостей <...> Земля — в каждом каменном выеме, Трава — перед всеми дверьми;*
недостроенные здания: *Крикливо пролетает сойка Пустующим березняком, Как неготовая постройка, Он виситя порожняком;*
обычай завтрака на траве: *Садовый стол под елью. На свежем шашлыке Дыханье водопада <...> На хлебе и жарком Угар его обвала;*
- (2) метафоры, называющие либо дом внешним миром (*В квартире прохлада усадьбы*), либо внешний мир — жильем: ср. выше месяц, заночевавший в стог, а также: *Но сосны не двигали игол от лени И белкам и дятлам сдавали углы <...> И балка у входа ютила удода ...;*
- (3) совмещение реального контакта с метафорой “дом — жилье для внешней стихии”: *Июль с грозой, июльский воздух Снял комнаты у нас внаем.*

Остановимся несколько подробнее на двух типах конструкций, выражающих контакт между домом и макромиром. Если классифицировать их с точки зрения того типичного признака дома, который ставится в связь с макромиром, то бросается в глаза обилие образов, построенных на мотивах “еды” и “любовной близости”.

3.3.2. Очевидно, что еда является одним из наиболее домашних и повседневных отправлений человека, одним из символов дома в его интимном, непритязательном, микрокосмическом ас-

пекте. Поэтому контакт обеденного стола с внешним миром может служить особенно красноречивой демонстрацией контакта для пары дом — макромир.

Готовым предметом, способным реализовать эту конструкцию, и является

завтрак на траве: *Садовый стол под елью <...> На свежем шашлыке Дыханье водопада <...> На хлебе и жарком Угар его обвала; Еловый бурелом, Обрыв тропы овечьей, Нас много за столом, Приборы, звезды, свечи.*

Другой готовый предмет, совмещающий элементы дома и внешнего мира и потому позволяющий дать картину еды на виду у всего мира — это

балкон и наружные галереи: *На окна и балкон, Где жарились олады, Смотрел весь южный склон В серебряном окладе. Перила галерей...*

Эти строчки почти полностью синонимичны предыдущей цитате.

Следующая ступень: обеденный стол полностью вдвигается в комнату, а элементы внешнего мира проникают к нему через окно:

Откупорили б, как бутылку, Заплесневелое окно, И гам ворвался б <...> и солнце маслом Асфальта б залило салат; Солнце садится и пьяницей Издали, с целью прозрачной, Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной.

Приведем отрывок из «Послесловья» к «Охранной грамоте», написанного в форме письма к любимому поэту Пастернака — Рильке. И здесь повторяется та же конструкция: затрапезный обеденный стол, пейзаж за окном и контакт с чем-то великим, приходящим то ли издали, то ли с неба:

«В передней стоял с утра неприбранный стол, я сидел за ним и задумчиво подбирал жареную картошку со сковородки, и задерживаясь в падении и как бы в чем-то сомневаясь, за окном <...> шел снег. В это время позвонили с улицы, я отпер, подали заграничное письмо <...> Я вдруг наткнулся на <...> приписку, что я каким-то образом известен Вам. Я отодвинулся от стола и встал. Это было вторым потрясением дня. Я отошел к окну и заплакал. Я не больше удивился бы, если бы мне сказали, что меня читают на небе» (**Пастернак, 4: 788**).

Обратим, кстати, внимание и на разновидности темы великолепия: *потрясенье, заплакал*. По сути дела, весь отрывок представляет собой типичный подстрочник пастернаковского стихотворения.

Еще один пример конструкции “еда — макромир”, на этот раз реализованной с помощью метафоры, — строчки:

*Дороги превратились в кашу. Я пробираюсь в стороне. Я с глиной лед,
как тесто, квашу. Плечусь по жидкой размазне.*

Это построение в каком-то смысле обратно всем предыдущим: там обыденное предстает великим благодаря контакту с макрокосмом, здесь, скорее наоборот, в макрокосме (пейзаже оттепели), благодаря сравнению с кашей, тестом и размазней, подчеркивается его обыденность, доступность человеку. Кстати, характерна и ситуация *пробираюсь в стороне*, соответствующая мотивам затрапезности, повседневности, провинциальности (ср. Примечание 12).

3.3.3. Другим типичным проявлением интимной жизни человека, не в меньшей мере способным символизировать домашний и внутренний мир людей, является “любовь, интимная близость” любящих. Приверженность Пастернака контакту дома и внешнего мира хорошо видна из того, что желание отгородиться от внешнего пространства и замкнуться в своем микромире не возникает у его героя даже в самые интимные минуты. Рассмотрим ряд примеров в том же порядке нарастания домашности, что и в предыдущем параграфе.

Часто декорацией к любовной сцене (разновидности контакта, см. п. 2.1.2) служит природа, также становящаяся участником контакта:

*Лодка колотится в сонной груди, Ивы нависли, целуют в ключицы
<...> Роскошь крошеной ромашки в росе <...> Это ведь значит — обнять
небосвод <...>*

В стихотворении «Степь» в открытом пространстве природы выделяется более определенный ориентир — омет, вариант пристанища под открытым небом (ср. *Садовый стол под елью*):

*Не стог ли в тумане? Кто поймет? Не наш ли омет? Доходим. —
Он. — Нашли! Он самый и есть. — Омет. Туман и степь с четырех сто-
рон <...> Открыт, открыт с четырех сторон.*

Стихотворение «Дождь (Надпись на “Книге степи)» — одно из трудно поддающихся буквальному прочтению. По-видимому,

однако, нарисованную там ситуацию можно представить себе следующим образом. В комнате — поэт и его возлюбленная (*Она со мной*), за окном — дождь (*Снуй шелкопрядом тутовым И бейся об окно*), и 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:

*Теперь бежим сощипывать, Как стон со ста гитар, Омытый мелюю
липовой Садовый Сен-Готард.*

Тот же мотив открытости интима внешнему миру находим и в стихотворении «Свадьба», посвященном уже полностью институализированной и, так сказать, прописанной по месту жительства форме любовной близости. Ср.:

*А зарею, в самый сон, Только спать и спать бы, Вновь запел аккордеон <...>
И опять, опять, опять Говорок частушки Прямо к спящим на
кровать Ворвался с пирушки.*

Это вторжение внешнего мира оценивается поэтом не как досадная помеха, а как явление бесспорно положительное, из которого должны делаться самые широкие обобщения в духе идей контакта — дарения, самоотдачи:

*Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех
других, Как бы им в даренье. Только свадьба, вглубь окон Рвущаяся снизу
<...>¹⁰*

Таковы некоторые характерные готовые предметы и составные конструкции, а также признаки домашнего обихода, участвующие в выражении контакта между домом и внешним миром. Как было видно из ряда примеров, среди них естественно находит себе место и окно. Действительно, благодаря своему положению на границе дома и внешнего мира оно является точкой их естественного соприкосновения, а благодаря разнообразным свойствам своих составных частей делает возможным выражение контакта между домом и многими объектами внешнего мира и реализацию целого ряда разновидностей контакта и великолепия.

4. Функции окна как готового предмета в стихах Пастернака

4.1. Контакт

4.1.1. Окно, оконный проем, форточка — это **отверстие**, через которое проходят (“проникание”)

воздух, запахи: *Акацией пахнет и окна распахнуты; И возникающий в форточной раме Дух сквозняка, задувающий пламя;*
звучи: *Пара форточных петелек, Февраля отголоски <...> Гул ворвался, как шоппол;*
(метафорически) птицы, облака: *В раскрытые окна на их рукоделье Садилась, как голуби, облака;*
молния: *Как шорох молнии шаровой <...> Как этот в комнату без дыма Грозы влетающий комок;*
семена растений и т.п.: *Июль, таскающий в одежде Пух одуванчиков, лопух, Июль, домой сквозь окна входящий;* и даже люди: *Разбив окно ударом каблука, Она перелетает в руки черни И на ее руках за облака.*

4.1.2. Окно, оконное стекло — **просвет**, через который проникают

зрительные впечатления: *Зимний день в сквозном проеме Незадрнутых гардин; В обе оконницы вставят по месяцу; Зима <...> во время снегопада, Снежинками пронзая тьму, Заглядывала в дом из сада;* и лучи света: *Кто <...> хлынул <...> к этажерке Сквозь шлюзы жалюзи; Из кухни за сани пылавший очаг Клал на снег огромные руки стряпух; Солнце <...> Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной; Войду, сниму пальто, опомнюсь, Огнями улиц озарюсь.*

4.1.3. Окно, подоконник (а также балкон) — открытая внешнему миру часть жилого помещения, — **площадка**, на которой могут располагаться элементы мира комнаты:

люди: *Примостясь на твоём подоконнике, Смотрим вниз с твоего небоскреба; В рубашке с первомайским бантом Он свешивается в окно <...> Сейчас он в комнату вернется <...>; В детстве я, как сейчас еще помню, Высунешься, бывало, в окно <...>; В кашне, ладонью заслонясь, Сквозь фортку крикну детворе...;*
посуда с едой: *На окна и балкон, Где жарились оладьи, Смотрел весь южный склон В серебряном окладе;*

свеча: *Там озаренный, как покойник, С окна блуждавшем ночника;*
а также растения, совмещающие принадлежность к природе и к дому: *И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распути (разновидность “это — то же, что то”); К белым звездочкам в бурне Тянутся цветы герани За оконный переплет.*

4.1.4. Оконные стекла, рамы и подоконник — **поверхность**, допускающая озарение, приникание и оставление следа. В качестве партнера по контакту эти разновидности предполагают лучи света, дождевые капли или ветви деревьев:

И поволокой рамы серебра, Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября; И цветущие кисти черемух Мыли листьями рамы фрамуг; Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника; Метель лепила на стекле Кружки и стрелы; <...> вяз Бросает в трепет холст маркизы И ветки вчерчивает в газ.

4.2. Великолепие

4.2.1. Стекла, ставни и занавески способны дрожать, дребезжать, колыхаться и т.п. (тема — великолепие, разновидность — дрожь):

В доме хохот и стекла звенят; Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал; И от ветра колыхнется На окне занавеска.

Как видно из примеров, выражение великолепия часто совмещается с контактом — дрожь возникает вследствие контакта с внешним миром, например с ветром.

4.2.2. Стекла могут покрываться каплями дождя или осевшей комнатной влаги, и с помощью метафоры создается образ “окна в слезах или в поту” (разновидности великолепия), причем дождевые капли вместе с тем могут выражать и контакт (оставление следа):

Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября; Что слез по стеклам усыхало!; Со стекол балконных, как с бедер и спин Озябших купальщиц — ручьями испарина; И когда кладут припарки, Плачут стекла первых рам.

4.3. Место окна

Итак, окно — готовый предмет, иногда конкретизирующий по отдельности, а чаще совмещающий в тех или иных комбинациях ряд существенных для поэтического мира Пастернака функций:

- (1) контакт между домом (человеком, обстановкой комнаты, свечой, очагом, посудой, едой, рукодельем, а также составными частями самого окна) и внешним миром (ветром, запахами, семенами растений, звуками, облаками, молнией, зарей, солнцем, огнями улиц, зимой, снежинками, сугробами, землей, детворой, горным склоном, почками, ветвями, листьями, цветами, дождевыми каплями) в виде проникновения, приникания, оставления следа, озарения или ситуации “это — то же, что то”;
- (2) тему высшей фазы, в таких ее разновидностях, как дрожь (ставней, стекол и занавесок), пот и слезы (на стеклах).

Место окна в общей системе поэтического мира Пастернака среди других мотивов и готовых предметов может быть условно показано на схеме.

5. Единство образа окна

5.1. Критерии

Выше было сформулировано лежащее в основе настоящей работы предположение, что окно в поэзии Пастернака выполняет некоторый постоянный набор функций (см. п. 1.1). В п. 4 более или менее полно и детально очерчен круг функций окна как готового предмета в поэтическом мире Пастернака. На основании изложенного можно пойти дальше и сделать более сильное утверждение: в поэзии Пастернака “окно” — это образ, обладающий внутренним единством и постоянной значимостью, в частности, в оценочном отношении. Что конкретно означает такое утверждение?

Возможность указать круг функций, выполняемых в произведениях автора некоторым предметом, сама по себе не предрешает вопроса о том, может ли он претендовать на роль единого сквозного образа. Действительно, эта возможность заложена уже в самом понятии предмета как набора конститутивных свойств, поддающихся перечислению в словаре действительности (п. 1.1).



Поэтому в принципе можно представить себе некоторый предмет, достаточно часто встречающийся у данного автора, но выполняющий каждый раз разные и даже взаимно противоположные функции, — находящиеся в пределах его конститутивных свойств, но не образующие постоянного комплекса, который соответствовал бы каким-то существенным аспектам поэтического мира автора (в частности, так получается, когда предмет выполняет лишь служебные функции, отдаленно связанные с темой). Скажем, дождь может один раз останавливать кого-то в пути, другой раз способствовать урожаю, третий раз напоить жаждущего, затем — объяснять чье-либо отсутствие, быть символом гнева Божия, передавать атмосферу тоски и т.д.

Для того чтобы иметь право говорить о некотором предмете как о едином образе (то есть чем-то подобном персонажу, собственное имя которого призвано идентифицировать его разные появления как разные манифестации одного и того же), разумно потребовать, чтобы он удовлетворял достаточно сильным условиям. Вот некоторые наиболее очевидные из них:

- (1) Функции, выполняемые предметом, не должны быть только служебными, они должны быть связаны с темами, образующими поэтический мир автора.
- (2) Разные случаи употребления предмета должны быть более или менее синонимичны друг другу.

- (3) Противоположные употребления одного и того же предмета возможны (в силу принципа совмещения противоположных функций, а также ввиду противоречивости изображаемого), однако они должны быть противоположностями в составе связного целого (требование не очень строгое, но интуитивно понятное по аналогии с противоречиями в характерах героев).
- (4) Желательно, чтобы для предмета можно было указать ту или иную постоянную роль в композиции, сюжете или каком-либо еще из важнейших компонентов в произведениях автора.

Постараемся показать, что окно в стихотворениях Пастернака отвечает сформулированным требованиям.

5.2. Уровни синонимии

Выше (п. 1.2, критерий (4)) понятие поэтического мира было связано с поэтической синонимией, которая была определена как наличие отрезков текста, эквивалентных в отношении выражаемых ими функций и различающихся только конкретными предметами, выполняющими эти функции. В свете изложенного в пп. 2—4 понятие поэтической синонимии может быть детализировано, так что обнаружится целая иерархия уровней синонимии.

Если все стихотворения Пастернака — одно стихотворение, то тогда в каком-то смысле любые два стихотворения (а часто и более мелкие их части) — поэтические синонимы, поскольку они являются выражением одних и тех же наиболее общих функций, а именно тем, образующих поэтический мир автора. Различия же между ними начинаются (при движении от тем к текстам) на уровне разновидностей, которыми они представлены, и конструкций, которыми они связаны друг с другом в конкретных стихотворениях. Далее идет случай, упомянутый первым: одинаковые темы, одинаковые разновидности и одинаковые комбинации (= конструкции из) тем, но разные предметы. Далее: одинаковые темы, разновидности, комбинации и предметы, то есть, по сути дела, одинаковые подстрочки, но разные реальные тексты¹¹. Обилие поэтических синонимов всех видов, включая последний, можно считать свидетельством в пользу правильности выявления именно такой модели поэтического мира автора. Участие одного и того же предмета в подобных синонимичных конструкциях свидетельствует в пользу единства его образа.

5.3. Синонимы окна

Очевидно, что в подавляющем большинстве случаев окно у Пастернака выполняет одни и те же функции: прежде всего, оно выражает тему контакта между домом и внешним миром, а часто еще и тему великолепия. Поскольку эти темы являются важнейшими, если не единственными, составляющими поэтического мира Пастернака, постольку содержательность образа окна несомненна: оно никак не может быть названо служебным, вспомогательным элементом. В этой своей роли окно находится в отношениях синонимии (того или иного уровня) с другими предметами и ситуациями, характерными для поэтического мира Пастернака.

- (1) готовый предмет, выражающий тему контакта (если ее взять безотносительно к парам партнеров, вступающих в контакт), окно оказывается поэтическим синонимом деревьев, гор и зеркала вод (контакт земли и неба), праздников, времен года и деяний великих людей (контакт временного и вечного) и т.д.
- (2) В паре “дом — внешний мир” окно — это еще более точный синоним таких готовых предметов, как завтрак на траве, балкон, дверь. Ср. две разные реализации одной и той же конструкции “контакт внешнего мира с домом, приводящий к дрожи”:
- (а) с окном: *И от ветра колышется На окне занавеска;*
- (б) с дверью: *Но неожиданно по портьеру Пробежит вторженья дрожь.*
- (3) Само окно и его составные части с неслучайным постоянством выступают в совершенно синонимичных конструкциях, в ряде случаев почти не различающихся на уровне подстрочника. Ср. ту же конструкцию, что в (2), в следующих примерах: *И с занавеской, как с танцоршей, Взвивается до потолка* (об июльском воздухе); *вяз Бросает в трепет холст маркизы...; Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал.*

Другая характерная конструкция — “контакт человека с улицей без выхода из комнаты благодаря прониканию”. Со знаменательной настойчивостью она реализуется в строчках, явно сводящихся к одному и тому же подстрочнику: “человек высовывается из комнаты в окно/форточку” (примеры см. в п. 4.1.3). С растениями вместо человека и метафорическим прониканием вместо физического получим строчки: *К белым звездочкам в буране Тянутся цветы герани За оконный переплет.*

5.3. Место в структуре

Покажем, что окну отведена некоторая постоянная роль в макроструктуре стихотворений Пастернака (то есть что выполняется и критерий (4) из п. 5.1). Исчерпывающий ответ на этот вопрос мог бы быть дан после того, как удалось бы сформулировать инвариантную структуру композиции пастернаковского стихотворения (то есть обнаружить нечто подобное формуле Проппа для волшебной сказки). Такой формулой мы пока не располагаем, и потому следующие ниже соображения носят предварительный характер.

5.3.1. Композиция многих стихотворений Пастернака строится на развертывании все той же темы контакта, метафорические и пластические разновидности которой лежат в основе рассматривавшихся до сих пор образов. Отдельные, так сказать точечные, контакты разворачиваются в связный сюжет.

В уже приводившихся строчках *И тех же белых почек вздутья И на окне и на распустье, На улице и в мастерской* контакт между домом и внешним миром (осуществляемый растениями, связанными конструкцией “это — то же, что то”) дан в виде неподвижной готовой ситуации: “ветки с почками на окне — те же или такие же ветки с почками на улице”.

Примерно ту же ситуацию, но, так сказать, динамизированную, развернутую в целый сюжет, можно усмотреть в стихотворении «Девочка»:

*Из сада с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо <...>
Но вот эту ветку вносят в рюмку И ставят к раме трюмо.*

Сначала ветка находится за окном и принадлежит к внешнему миру — к саду, который в стихах Пастернака часто виден по ту сторону окна, посылает оттуда в комнату свои звуки и запахи, прикасается к раме и стеклам (*Сиренью моет подоконник*), пытается просунуться внутрь (*Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал*). Первый контакт ветки с комнатой осуществляется через посредство трюмо, отразившись в котором, она оказывается не просто внутри комнаты, но к тому же и со стороны, противоположной окну, то есть в дальней от внешнего мира, самой внутренней ее части. Зеркало трюмо — это как бы второе, еще более внутреннее окно в сад, также состоящее из стекла, рамы и своего рода подоконника — полочки или столика. Туда (*к раме трюмо*) и ставят ветку, вносимую (через дверь) 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”.

Сюжет стихотворения складывается, таким образом, из последовательности нескольких разновидностей контакта между садом и комнатой, с участием более или менее синонимичных готовых предметов (окна, зеркала и двери). Имеют место: метафорическое проникание через окно, отражение в зеркале, физическое проникание в комнату, по-видимому, через дверь, и, наконец, принятие к зеркалу. Переход от метафорического проникания к физическому и от бесплотного отражения к непосредственному соприкосновению обеспечивает нарастание силы контакта и дает ощущение завершенности, реализации начального импульса.

5.3.2. Сюжеты, строящиеся на движении снаружи в дом или из дома наружу, довольно многочисленны и разнообразны. Разнообразие создается рядом признаков, в частности следующих.

(1) Способом передвижения:

физическое движение: *Тишину шагами мера, Ты, как будущность, войдешь;*

мысленное физическое движение: *Мне хочется домой в огромность <...> Войду...;*

зрительный маршрут: *В трюмо испаряется чашка какао, Качается тюль, и — прямой Дорожкой в сад, в бурелом и хаос К качелям бежит трюмо <...> И к заднему плану, во мрак, за калитку В степь, в запахи сонных лекарств Струится дорожкой, в сучках и в улитках, Мерцающий жаркий кварц;*

звуковой маршрут: *В доме хохот и стекла звенят <...> Лес забрасывает, как насмешник, Этот шум на обрывистый склон <...>; По крышам городских квартир Грозой гремел полет валькирий;*

метафорическое физическое движение: *Гроза в воротах! на дворе! <...> Она бежит по галерее. По лестнице. И на крыльцо <...> У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску* (ср. реальное физическое “проникание” шаровой молнии в комнату через окно: <...> *Как этот, в комнату без дыма Грозы влетающий комок.*

метафорический маршрут: *Теперь бежим социцивать <...> Садовый Сен-Готард — за выходом из дома в сад вместо дальнейшего реального маршрута куда-нибудь в степь следует метафорический скачок в Альпы (сад называется Сен-Готардом);*

(2) Строением траектории:

однаправленной траекторией:

снаружи в дом: «Девочка»; «Гроза»; *Ты, как будущность, войдешь* и т.п.; или

из дома наружу: «Зеркало»; «Дождь»; «Рассвет»: *И я по лестнице бегу, Как будто выхожу впервые На эти улицы в снегу И вымершие мостовые <...> В воротах вьюга вяжет сеть...;* или

двухходовой траекторией, строящейся по принципу туда и обратно, то есть

из дома наружу и обратно в дом: «Ветер»; «В больнице»: *И с улицы дуло в окно. Окно обнимало квадратом Часть сада и неба клочок <...> В окно, за которым стена Была точно искрой пожарной Из города озарена. Там в зареве рдела застава И в ответе города клен Отвешивал веткой корявой Больному прощальный поклон — зрительный маршрут через окно в сад и затем в город, а потом обратно в комнату через окно благодаря метафорическому жесту клена; ср. аналогичный маршрут в паре соседних стихотворений книги «Сестра моя — жизнь»: в «Зеркале» в сад <...> к качелям бежит трюмо, а в «Девочке» Из сада, с качелей <...> Вбегае ветка в трюмо; или*

снаружи в дом и обратно на улицу: «Мне хочется домой, в огромность...»; «Музыка», где сначала в комнату *над ширью городского моря* вносят рояль, а затем его музыка летит *по крышам городских квартир*.

(2) Готовым предметом, соединяющим дом и внешний мир:

окном, зеркалом, дверью и ее разновидностями: крыльцом, лестницей, галереей, а также такими менее точными синонимами окон и дверей, соединяющими сад или двор с еще более далеким и широким миром, как: дорожки, калитки, ворота, проломы и лазы в заборе:¹² *В детстве я, как сейчас еще помню, Высунешься, бывало, в окно, В переулке, как в каменоломне, Под деревьями в полдень темно <...> За калитку дорожки глухие Уводили в запущенный сад; Задворки с выломанным лазом <...>; Ход из сада в заборе проломан И теряется в березняке;* ср. также «Зеркало», с дорожкой в сад, калиткой и дорожкой в степь, отражающимися в трюмо.

Можно было бы указать еще на некоторые существенные аспекты рассматриваемой композиционной схемы, но ограничимся сказанным. Как видим, целый класс сюжетов строится у Пастернака на развертывании темы контакта между домом и внешним миром. По ходу этого типового сюжета неоднократно и посредством различных разновидностей контакта пересекается граница между двумя сферами. Роль этой легко и регулярно нарушаемой границы, занимающей постоянное место в сюжетной схеме, и играют окно с его более или менее точными синонимами. Иначе говоря, и с точки зрения места в макроструктуре сти-

хотворения обнаруживается постоянство интересующего нас образа окна.

5.3.3. До сих пор во всех случаях речь шла об окне как предмете, **соединяющем** дом с внешним миром, и рассматривалось окно распаханное, прозрачное, незавешенное. Но в стихах Пастернака встречаются и закрытые, зашторенные, залепленные снегом окна. Примиримо ли это с утверждением о единстве образа окна как носителя темы контакта?

Заметим, что иногда даже в картине непроницаемого окна все равно акцентируется мотив контакта. Ср.: *Метель лепила на стекле Кружки и стрелы;* акцентируется оставление следа, которое, кстати, повторяется внутри комнаты (*И воск слезами с ночника На платье капал*), так что в целом получается конструкция “это — то же, что то”. Но это частный случай. В общем случае суть дела состоит в следующем.

Для поэтического мира Пастернака характерно не просто изображение контактов, в частности, между домом и внешним миром, но и принципиально положительное к ним отношение: в прекрасной нормальной вселенной, воспеваемой Пастернаком, всегда хороши оба элемента, вступающие в контакт, и хорош факт контакта между ними. Что же происходит в тех, относительно более редких, случаях, когда поэт ощущает себя в конфликте с изображаемым, так как оно не соответствует основам его поэтического мира? Возникают образы враждебного, губительного контакта или контакта прерванного, неосуществленного, бесплодного. Эти два типа образов мы условно назовем **отрицательным контактом**.

Отрицательными для Пастернака являются мотивы разлуки (то есть анти-контакта), фальши, иногда смерти. В стихотворении «Разрыв» (!) лживые прощальные поцелуи возлюбленной сравниваются с проказой:

*О скорбь, зараженная ложью вначале, О горе, о горе в проказе! <...>
Но что же ты душу болезнью нательной Даришь на прощанье?*

Здесь с отрицательным знаком использованы излюбленные Пастернаком разновидности контакта: оставление следа и его духовный коррелят — дарение; ср., напротив, типичный положительный образ: *Вы всего себя стерли для грима, Имя этому гриму — душа.* Готовым совмещением губительности с дарением и оставлением следа и является *проказа*.

В паре “дом — внешний мир” подобное отрицательное состояние поэтического мира проявляется в следующем. Предметы домашнего обихода (которые обычно дороги Пастернаку, ср. *ка-*

као, испаряющееся в трюмо, сравнение Кавказа со смятой постелью и самолета с крестиком на ткани И меткой на белье) переоцениваются в отрицательном плане. Поэт занимает враждебную, «разоблачительную» позицию по отношению к дому, быту, уюту, где *лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт*.

Контакт с внешним миром оказывается для такого мира губительным, отрицая, зачеркивая, преодолевая его (в отличие от обычных ситуаций, скажем, вторжения ветра или молнии в комнату):

И всем, чем дышалось оврагам века, Всей тьмой ботанической ризницы Пахнет по тифозной тоске тюфяка И хаосом зарослей брызнется (именно такой характер носит в «Слепой красавице» контакт бунтующих крестьян с господским домом, в который они врываются через окно, см. п. 1. и Примеч. 1).

Тот же образ тифозной тоски тюфяка вновь появляется у Пастернака в стихотворении, написанном через четырнадцать лет и обращенном к другой женщине; меняется только направление движения:

*Из тифозной тоски тюфяков Вон на воздух широт образцовый <...>
Наша честь не под кровлею дома.*

Итак, с переменной отношения к миру меняется и знак контакта, а значит, и роль окна: символизируя тоску, разлуку, смерть, окно оказывается наглухо закрытым, контакт дома с улицей прерывается, а иначе грозит смертью:

*Бока Опущенной шторы морочат Доверье ночного цветка <...>
В разлуке с тобой и писать бы <...> Но грусть одиноких мелодий <...>
Как спущенной шторы бесплодые, Вводящей фиалку в обман; Когда сквозь иней на окне Не видно света Божья, Безвыходность тоски вдвойне С пустыней моря схожа; Ступай к другим. Уже написан Вертер. А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно, что жилы отворить; <...>
Не распахивать наспех Окна, где в беспмятных заревах Июль, разгораясь, как яспис, Расплавливал стекла и спаривал Тех самых пунцовых стрекоз, Которые нынче на брачных Брусах — мертвей и прозрачней Осыпавшихся папиром.*

Таким образом, двойное использование окна — «окно-соединитель» и «окно-разделитель» — соответствует двум взаимно противоположным состояниям поэтического мира и потому не подрывает, а усиливает единство его образа.

5.4. Противоречащие примеры

Подавляющее большинство употреблений окна полностью укладывается в намеченный выше круг функций. Есть, однако, строчки, которые следует признать более или менее безразличными к выражению контакта между домом и внешним миром.

5.4.1. Рассмотрим следующие примеры:

К испугу сомкнутых окон; Ряды окон, Неосвященных в поздний час, Имели вид сплошных попон С прорезами для конских глаз.

О контакте здесь можно говорить лишь постольку, поскольку это метафоры, причем это уже не будет контакт именно дома и внешнего мира.

Обращает на себя внимание малочисленность метафор с окном, в том числе напрашивающихся метафор «окна — глаза дома», как в одном из приведенных примеров. Правда, у Пастернака есть целое стихотворение об окне, построенное на такой метафоре — «Между прочим, все вы, чтицы...». В нем фигурирует ряд разновидностей контакта и высшей фазы: отражение, оставление следа, слезы, дрожь:

*Тоже блещет, как баллада, Дивной влагой, тоже льет Слезы <...>
Тоже, вне правдоподобья, Ширит, рвет ее зрачок, Птичью церковь на сугробе, Отдаленный конский чок. И Чайковский на афише Патетично, как и вас, Может потрясти...*

Хотя эти стихи в большей мере близки к тому постоянному образу окна, который мы постарались очертить в этой работе, они не концентрируют его самых существенных черт.

В целом следует сказать, что употребления окна, отклоняющиеся от его единого образа (в основном метафорические), немногочисленны и могут быть признаны исключениями, подтверждающими правило. Малочисленность метафор, возможно, является лишним свидетельством того, что окно как готовый предмет в полной мере соответствует отведенной ему функции осуществлять контакт между домом и внешним миром и потому не нуждается в метафорическом переосмыслении.

5.4.2. В некоторых случаях одно из свойств окна, а именно обрамляющая способность его четырехугольного проема, используется в более или менее служебной роли — для создания живописного эффекта рамки:

Окно обнимало квадратом Часть сада и неба клочок; Зимний день в сквозном проеме Незадрнутых гардин; И окна с двойным позументом Ветвей в серебре галуна (ветви даны как бы вписанными в поверхность окна, как узор на воротнике; *двойной позумент* — по-видимому, две оконные створки с одинаковым узором ветвей); *В обе оконницы вставят по месяцу* (как в рамку).

Подобное обрамление встречается у Пастернака и в стихах, не имеющих отношения к окну, ср. про “завтра”:

Оно с багетом шло, как рамошник. Деревья, здания и храмы Нездешними казались, тамошними В провале недоступной рамы. Они трехъярусным гекзаметром Смещались вправо по квадрату. Смещенных выносили замертво, Никто не замечал утраты.

Хотя эта функция (по-видимому, существенная для поэтики Пастернака и потому заслуживающая отдельного рассмотрения) является прежде всего чисто выразительной, служебной, она не только не противоречит теме контакта, носителем которой является образ окна, но и может считаться разновидностью этой темы, представляя внешний мир как бы частью дома, своего рода картиной в рамке на стене.

* * *

Итак, налицо последовательное использование окна во множестве более или менее синонимичных конструкций и целых сюжетных схем, выражающих центральные темы пастернаковского поэтического мира; связь его открытости/закрытости с оценкой изображаемого мира; и пренебрежимо малое число отклоняющихся употреблений. Эти обстоятельства являются, на наш взгляд, достаточными основаниями для того, чтобы признать окно единым образом, проходящим через стихотворения Пастернака — своего рода постоянным персонажем его произведений, наряду с такими образами, как любимая, творчество, весна, сад, ночь, свеча и другие.

Если вернуться к лингвистическим аналогиям, с которых мы начали, то предлагаем описание функций окна в ряду других объектов, материализующих поэтический мир Пастернака, может рассматриваться как своего рода словарная статья. Действительно, речь шла не о чем ином, как о толковании одного из «слов», образующих «язык» поэта (см. в особенности п. 4). Если встать на эту точку зрения, то открывается возможность по-новому поставить известный вопрос о словаре языка поэта.

Обычно описание словаря поэта идет по линии составления простого словника, частотного словаря (то есть словника с информацией о частоте употреблений) или тезауруса в традиционном значении этого слова, то есть словника с конкорданциями, примерами и — иногда — лексикографическими толкованиями (так построен «Словарь языка Пушкина»). Однако поэтическим аналогом языковых словарей в интересующем нас отношении они не являются. Языковой словарь всегда в той или иной форме сопоставляет словам некоторое описание их смысла: в двуязычном словаре оно имеет вид переводных эквивалентов, в толковом — вид толкования, и т.д. Перенесение такого принципа на описание «языка поэта» предполагало бы сопоставление словам этого языка **формулировок их специфического художественного смысла**.

На наш взгляд, введение понятия поэтического мира позволяет дать более или менее определенный ответ на вопрос о том, какой вид могли бы иметь эти формулировки. Словарь языка поэта мог бы строиться как толкование (всех или важнейших для поэта) слов в терминах инвариантных функций, образующих его поэтический мир (тем, их разновидностей, разновидностей разновидностей), и их совмещений. Разумеется, у разных поэтов одинаковые слова получили бы разное описание. Отличались бы эти описания и от тех, которые эти слова получают в толковых словарях соответствующих естественных языков.

Составление подобных словарей к текстам исследуемых поэтов является, по нашему мнению, одной из основных задач поэтики. Конечно, следует отдавать себе отчет в гигантских масштабах этой задачи, предполагающей, что составитель словаря языка поэта уже располагает детальным описанием его поэтического мира. Поэтому возможно, что работа над подобными словарями окажется не только целью, но и методом исследований по поэтике.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 1996 [1978]а**; впервое — в *Russian Literature* 6 (1): 1—38.

¹ См. **Пастернак, 4**: 555. Приведем другие характерные ремарки из пьесы:

«На туманной плоскости запотелого окна, на которое уже навешена гардина, — отброшенная снаружи и увеличенная в размерах тень чьей-то головы. Потом другая. Какие-то двое попеременно поглядывают из сада» (537). «Снова на плоскости окна тени двух голов, сначала одной, потом другой. Потом окно тихонько отворяется, и через него влезает Костыга и Лешка Лешаков» (549). «В помещение проникают отдельные неизвест-

ные в армяках и шапках, стараясь затеряться в толпе и не выделяться из нее. Кто-то открывает то одно окно, то другое, и они долго простаивают настежь. За деревьями парка появляются два-три огонька, все время движущиеся из стороны в сторону. Граница между домом и улицей стирается. Ее все время старается восстановить нечеловеческими усилиями и без успеха Прохор» (555).

Ср. противоположно направленное, но столь же революционное движение в «Спекторском»: *Разбив окно ударом каблука, Она перелетает в руки черни И на ее руках за облака.*

² В «Докторе Живаго» образ кабинета с окном во всю стену становится своего рода символом поэтического творчества и даже получает сюжетное развитие: поэт, alter ego Пастернака, сначала завидует хозяину кабинета, а затем сам вступает во владение им и создает там свои знаменитые стихи:

«[З]ять и тесть прошли через темный директорский кабинет <...> В нем было широкое цельного стекла окно во всю стену, возвышавшееся над оврагом. Из окна, насколько успел заметить доктор еще вначале, пока было светло, открывался вид на далекое заовражье и равнину <...> у окна стоял широкий, также во всю стену стол проектировщика <...> Теперь, минуя кабинет, Юрий Андреевич снова с завистью отметил окно с обширным видом, величину и положение стола и поместительность хорошо обставленной комнаты <...>

— Какие у вас замечательные места. И какой у вас кабинет превосходный, побуждающий к труду, вдохновляющий».

«И опять, как когда-то, Юрий Андреевич застыл как вкопанный на пороге кабинета, любуясь его поместительностью и удивляясь ширине и удобству рабочего стола у окна».

«Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотыми бликами плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание» (**Пастернак, 3: 272—273, 424; 430**).

³ Сегодня мы сказали бы — из своей базы данных.

⁴ Есть высказывание Пастернака, свидетельствующее о том, что он сам считал «вычитание» различий правомерной операцией и полагал, что в случае подлинного искусства в результате такого вычитания получается именно содержательная, а не чисто формальная величина:

«Если взять великий роман прошлого столетия <...> если разобрать величайших — Достоевского, Толстого, Диккенса, Флобера — если из

ткани такого романа, скажем, “Мадам Бовари”, постепенно вычтешь одно за другим действующие лица, их развитие, ситуации, события, фабулу, тему, содержание <...> после такого вычитания от второсортной развлекательной литературы ничего не останется. Но в названном произведении <...> останется самое главное: характеристика реальности как таковой почти как философской категории, как звена <...> духовного мира, которые вечно сопутствуют жизни и окружают ее» (**Пастернак 1990 [1960]: 363**).

⁵ Ср. постановку этой проблемы в **Якобсон 1987 [1937]: 145**.

⁶ Из письма к Ю. М. Кейдену 22 августа 1958 г. (**Пастернак 1990а: 354**).

⁷ Против аналогии «любимые идеи автора — грамматические значения языка» можно возразить, что грамматические значения в языке незамысловаты и редко представляют собой семантический центр высказывания, тогда как в искусстве постоянные темы и мотивы, как правило, являются поэтической сутью произведения. Но художественные произведения лучше сравнивать не с практической речью, а с текстами в учебниках, специально предназначенными для закрепления в сознании обучающегося определенных грамматических категорий. Так, в уроке и упражнениях на тему «Плюсквамперфект» большинство предложений будут иметь своим смысловым ядром идею плюсквамперфекта.

⁸ В описании инвариантов Пастернака и некоторых их разновидностей мы во многом следуем за работами **Якобсон 1987 [1935]: 324—338**, **Нильссон 1978 [1959]**, **Синявский 1965**, **Лотман 1969**.

⁹ Более или менее чистое, взаимонезависимое совмещение метафоры и, скажем, зацепления можно было бы усмотреть в одном из предыдущих примеров: *И треплет речку веткой по щеке*, если бы он имел более сырой вид: **И задевает веткой за щеку реки*; введение глагола *треплет*, являющееся результатом направленного изменения сочетаемости, можно считать приемом, применяемым на более поздней стадии порождения текста. В нашей искусственной строчке физический контакт (зацепление, реализуемое задеванием) совершенно независим от метафоры “водная гладь — щека реки”.

¹⁰ Ср. в «Докторе Живаго»:

«Они думали, как другие напевают. Они любили друг друга не из неизбежности, “не опаленные страстью”, как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим. Незнакомым на улице, выстраивающимся на прогулке далям, комнатам, в которых они селились и встречались».

Ах, вот это ведь и было главным, что их роднило и объединяло. Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспмятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение

принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной» (Пастернак, 3: 494).

¹¹ Разные тексты могут получаться как в силу простой синонимической гибкости естественного языка, никак поэтически не использованной, так и за счет различий в художественной организации плана выражения естественного языка, то есть за счет различных конструкций на уровне синтаксиса, фонетики и т.п., нагруженных выражением темы. Так, использование разных конструкций, выражающих тему контакта средствами фонетической техники (см. п. 2. 1. 1), может давать разные поэтические реализации одного «подстрочника».

¹² Образ пролома в заборе, по-видимому, привлекает Пастернака как готовый предмет, совмещающий нужное ему отверстие в ограде (т.е. еще один синоним окна, двери, калитки и т.п.) с существенным для него мотивом обыденной, непритязательной, провинциальной жизни (таковы любимые им двory, задворки, женщины в дешевом затрапезе и т.п.).

ЗЛОВЕЩИЕ МОТИВЫ У ПАСТЕРНАКА

И снова жжет московская истома,
Звенит вдали смертельный бубенец —
Кто заблудился в двух шагах от дома,
Где снег по пояс и всему конец.
Анна Ахматова, «Борис Пастернак»

Одно из описаний пейзажа в «Спекторском» содержит такие строки: *Ночные тени к кассе стали красться*. Реально это значит, конечно, что вечером тени деревьев стали длиннее и начали, разумеется, беззвучно приближаться к железнодорожной станции, в том числе к кассе. Но не следует ли предположить здесь также и намек на неких жуликов, готовящих ограбление? Или, читая, о том, как *В холодных объятьях распутицы Сойдутся к огню жизнелюбы*, должны ли мы противиться подспудному перетеканию *распутицы* в *распутницу*, тем более в контексте *объятий*? А когда речь заходит о фотокарточке (возлюбленной), которая *По пианино в огне пробежится и вскочит*, не поддаться ли соблазну каламбурно возвести *пианино* (метрически стянутое здесь в *пьянино*) к корню *пьян*, особенно по соседству с оргиастическим *в огне*?

Подобные прочтения представляются естественными и эффективными. Собственно, в их пользу свидетельствует если не сам Пастернак, то его alter ego Юрий Живаго, так комментирующий в своем варыкинском дневнике строки из «Евгения Онегина»: *И соловей, весны любовник Поет всю ночь. Цветет шиповник* (VII, 6):

«Почему — любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно — любовник. Кроме того — рифма к слову “шиповник”. Но звуковым образом не сказался ли также былинный “соловей-разбойник?”» («Доктор Живаго», IX, 8; Пастернак 1959а: 335).

Не ограничивая себя конъектурой пушкинских строк, Живаго идет дальше и пишет собственное стихотворение, в котором развивает двоякий семантический потенциал слова *соловей*: «разбойник», «любовник» («Весенняя распутица»).

Сколь бы красноречиво ни было это признание поэта и повторное появление в наших примерах слова *распутица*, следует

остерегаться вчитывания в текст лишних коннотаций. Чтобы иметь объяснительную силу, делаемые утверждения должны основываться на системных свойствах авторской поэтики. В этой связи существенны два вопроса: во-первых, характерна ли вообще для Пастернака каламбурная игра с семантикой слов, паронимией, подспудными коннотациями и т.п., и очевидным будет ответ «да»; во-вторых, соответствуют ли обсуждаемые «преступные/оргастические» коннотации духу его поэзии? Положительный ответ на этот вопрос равносителен утверждению, что «зловещее» — один из инвариантных мотивов Пастернака.

Что такое **инвариантный мотив** (или, кратко, инвариант), и в каком случае констатируется его наличие? Говоря схематично, инвариант — это нечто повторяющееся в текстах автора и занимающее определенное место в той полной иерархии подобных единиц, которая образует поэтическую мифологию, или **поэтический мир** автора (далее — ПМ)¹. Как правило, при попытке констатировать инвариант исследователь должен решить две отдельные, но связанные друг с другом задачи. Во-первых, продемонстрировать набор текстовых явлений, представляющих собой нечто интуитивно «то же самое». И во-вторых, сформулировать функцию этого «того же самого» в структуре остальных инвариантов поэта, венчаемой его **центральной инвариантной темой**. Связь между этими двумя процедурами должна отразиться в наименовании выявляемого мотива. Название, которое мы ему присвоим, должно быть обращено одновременно в две стороны — к текстовым примерам, то есть конкретизациям инварианта, семантический общий знаменатель которых он призван зафиксировать, и к другим инвариантам, с которыми он должен образовать единое осмысленное целое.

Разумеется, этот проект представляет собой эвристический процесс, включающий повторные петли обратной связи, приблизительные решения и переформулировки, многократную подгонку и т.п. Причем набор примеров, относимых к инварианту, зависит от присваиваемого ему названия, а также от того, как этот набор и его название укладываются в общую картину поэтического мира, каковая, в свою очередь, может потребовать пересмотра, чтобы адекватно абсорбировать и набор примеров, и маркирующее их название. И, конечно, результатом всего этого исследовательского витка будет лишь очередная гипотетическая модель, или система конструкторов, более или менее успешно покрывающая тексты поэта. Метод анализа, основанный на инвариантах, отнюдь не гарантирует безошибочности описания, но с основанием претендует на эксплицитность — четкую формулировку разумного и до-

статочно общепринятого представления о поэзии и предлагает вполне осуществимый аналитический формат.

Настоящая статья посвящена пастернаковскому инварианту, который будем, пока что условно, называть мотивом «**зловещего**». Не принадлежа к числу центральных тем Пастернака, этот мотив, бесспорно, релевантен для его поэтического видения и занимает в нем особое место. Не случайно он не избег внимания Ахматовой — ср. в эпиграфе жгучую истому, звон смертельного бубенца, и особенно затерянность в снегу в двух шагах от дома — образ, крайне важный для понимания функций рассматриваемого мотива. И тем не менее, сопряжение имени Пастернака с чем-то зловещим может показаться удивительным. Казалось бы, ни для чего зловещего нет места в поэтическом мире, постоянными характеристиками которого в литературоведении служат слова «экстаз», «великолепие» (см., например, **Нильссон 1978 [1959]**) и им подобные. С другой стороны, применяются к нему и такие понятия, как «судьба», «трагедия» и «жертва» (**Нильссон 1978 [1959]**, **Поморска 1975**), рядом с которыми идея зла и злодейских сил уже не столь неуместна.

Как бы то ни было, чем удивительнее предполагаемый инвариант, тем важнее сначала документировать его как можно более полно и лишь затем переходить к соотносению его с общей картиной ПМ автора. Сразу же очевидно, что примеры «зловещего» образуют совокупность, распадающуюся на несколько подгрупп, или подмотивов. Имеет смысл начать с выявления именно этих разновидностей инварианта, то есть с обнаружения самого явления и разработки хотя бы предварительного метаязыка для его описания. Только разметив таким образом территорию (в разделах 1—6), я смогу приступить (в разделе 7) к интерпретации этих предварительных результатов в терминах ПМ Пастернака. Такой порядок действий диктуется не столько стремлением повысить увлекательность изложения, сколько убеждением, что уже и списки примеров, лишь черновым образом сгруппированные в подтипы «зловещего», имеют эвристическую ценность, независимо от того, окажется ли моя последующая классификация адекватной. В конце концов, при обсуждении прочтения *распутица* = *распутница* мы нуждаемся прежде всего именно в списках более или менее сходных образов и системе рубрик, помогающих в них ориентироваться.

Итак, ниже предлагается несколько списков примеров. Мой собственный текст сводится в значительной степени к маркировке списков, их соотносению и краткому комментированию.

1. Буквальное зло

1.1. Реальное зло и его осуждение

Поистине злые силы появляются в стихах о войне и репрессиях, где они впрямую осуждаются:

- (1) *Кто ж пойдет к кровопийце?; Там мучили, там сбрасывали в штольни, Там измывался шахтами Урал; Когда, бряцая голой силой зла, Навстречу нам горланили и перли; Командовали эти бестии, Насилуя и дебоширя; И темными силами храма Он отдан подонкам на суд.*

Моральному осуждению подвергаются и более мелкие злодеяния:

- (2) *Когда я устаю от пустозвонства Во все века вертевшихся льстецов...; Но их [красавиц] дурманил лоботряс И развивал мерзавец. <...> Отсюда наша ревность в нас И наша месть и зависть; Ты понял, что праздность — проклятье.*

Поэт прибегает к таким сильным выражениям, как *шеренга прихлебал; ложь Чужих похолодевших лож; воспоминания разврата; кощунственная телеграмма; и смерть, и ад, и пламень серный*. Последние формулировки покрывают амплитуду от простой виновности/греховности до сверхъестественного зла (которое изображается как реально существующее):

- (3) *всемирной державой Его соблазнял сатана; Змей обвил ей руку И оплел гортань, Получив на муку В жертву эту дань.*

Праведная позиция иногда приводит к карательным или исправительным действиям:

- (4) *Но рабочих зажгло И исполнило жаждою мести Избиенье толпы <...> Озлобленые рабочие Избрало развезды мишенью; Шагнул к ближайшему разбойнику. Он дал ногой в подвздошь вору <...> Очистил залпами контору От этого жулья проклятого; Крестом трассирующих пуль Ночную нечисть в небе метит.*

Устранение зла обещает идиллию:

- (5) *Пред нею край, где в поясной Поклон не вгонят стопа, Из сердца девушки сенной Не вырежут фестона; Ни с кем не надо было б грызться. Не*

заподозренный никем, Я б...; Страна вне сплетен и клевет; Но надо жить без самозванства; Обоюдный обман обрубаем.

1.2 Фигуральное зло

Часто, однако, зло изображается без негодования. Иногда такое его обезвреживание достигается объективным, беспристрастным описанием, умаляющим опасность зла и отводящим ему роль живописного и полнокровного «шекспировского» фона.

- (6) *И только волхвов из несметного сброда Впустила Мария; Пока березы, метлы, голодранцы; Многолошадный, буйный, голоштаный, Двууглекислый двор кипел ключом; В самом кружке немало было выжиг, Немало присоседилось извне; К виновному прилип невинный, И день, и дождь, и даль в клею.*

Еще один прием обезвреживания помещает буквальное зло в контекст, где оно становится переносным:

- (7) *Столетий завистью завистлив Ревнив их ревностью одной <...> Предвестьем льгот приходит гений И гнетом мстит за свой уход [о Ленине]; Он [Бальзак] вьет, как нитку из пеньки, Историю сего притона [т.е. Парижа]; Деревья вражеским вертепом Царила надо всей равниною. Луга желтели курослепом, Ромашками и пастью львиною.*

В этих примерах *гнет* вполне реален, а *зависть, ревность и месть* — лишь отчасти, поскольку приписаны неподходящим для этого субъектам (*столетиям; покойному гению*). У бальзаковского Парижа, действительно, есть свои нехорошие стороны, но это преувеличено и метафоризировано образом *притона*. Сходная метафора использована и в изображении буквального зла в начале последнего примера, но затем зло спроецировано — в духе традиционного соответствия между пейзажем и переживаниями людей — в коннотации ботанических терминов (*курослепа* и особенно *львиной пасты*).

Степень реальности зла может быть понижена приданием ему цитатного характера:

- (8) *Мысль озарилась убийством. Мицень? Но мицень не в счет! <...> В краю воров и виноделов. Забором крался конокрад (вариации на тему пушкинских «Цыган»).*

Наконец, зло может подаваться и в положительном свете; так, опьянение иногда романтизируется в качестве завидного оргиастического поведения:

- (9) *Где-то пир. Где-то пьянка. Именинный кутеж* (цикл «Вакханалия» [!]); *Лихие игроки, фехтуя кием <...> Трактирный гам <...> Порыв разгула открывает двери Земле, воде, и ветру, и огню; И жулики ныряли внутрь пурги И укрывали ужасы и плутни И утопавших путников шаги; Нипочем вертихвостке Похождений угар* (ср. также *ветреник внук* [Блок]).

Одним из позитивных переосмыслений зла может служить “революционность”:

- (10) *Но объясни. Полубив даже вора, Как не рвануться к нему в каземат..?; И витаем в мечтах В нелегальном районе Грузин; От тюрем — к брошюрам и бурям; Жанна д’Арк из сибирских колодниц, Каторжанка в вождах, ты из тех...*

Даже вполне реальные страдания и лишения становятся привлекательными, будучи представлены как фон и источник захватывающей жизни:

- (11) *Всё в ней жизнь, всё свобода, И в груди колотье, И тюремные своды Не сломили ее; И оттого нет дела, Что свет жестокосерд; И в значены двояком Жизни, бедной на взгляд, Но великой под знаком Понесенных утрат; Пирушки наши — завещанья, Чтоб тайная струя страданья Согрела холод бытия.*

Примеры (1)—(11) описывают «реальные» события, в которых проявляются “зловещие” аспекты человеческих отношений и общественных поступков. Главным образом, они взяты из стихов о революции (поэм «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Спекторский»), отечественной войне и Голгофе («Стихотворения Юрия Живаго»). Но даже в этих, наиболее сюжетных, стихах Пастернака изображение “зла” уклоняется от однозначных нравственных оценок, имеет тенденцию разряжать, обезвреживать и метафоризировать его вредоносность и даже придавать ему некую извращенную привлекательность. Эта тенденция становится все более отчетливой по мере перехода от эпической объективности нарративных стихов Пастернака к откровенной субъективности его лирики. Люди уступают место стихиям, растениям, неодушевленным предметам и абстракциям, “зловещее” становится всепроникающим и полномочным, но в то же время и чисто переносным,

фигуральным, а заодно и нравственно приемлемым, даже положительным. К рассмотрению мотива “переносного положительного зла”, составляющего характерную черту пастернаковской поэтики и представленного несколькими основными подтипами, мы и перейдем.

2. Сверхъестественное

2.1. Чертовщина

Сверхъестественный словарь Пастернака очень богат. Тут и греческие гарпии, и русские домовой, русалка, леший, Горыныч, и библейские Сатана, ад, Содом, Апокалипсис, и кельтская фата-моргана, и германские валькирии и разнообразные призраки, бесы, демоны, ведьмы, магия, чернокнижье и т.п. Упоминания о чертовщине часто носят легковесный, полусерьезный характер и работают на создание привлекательных, едва ли не идиллических образов — в стихах о любви (см. (12)), природе (13) или литературе (14).

- (12) *...но спят где-то сладко, И фата-морганой любимая спит; Ты бесов самолюбя Терзаешь гребешком.*
- (13) *По дому бродит привиденье <...> По дому бродит домовой* (т.е. июльский воздух); *Помножим Нужду на нежность, ад на рай* (панегирик Грузии).
- (14) *И в дверь, запустя в привиденье* [т.е. олицетворенный сонет] *салфеткой; По залитой зарей дороге <...> Пылили дьяволовы ноги* (т.е. ноги гётевского Мефистофеля).

Даже когда “чертовщина” вносит в текст некоторый драматизм, адские мотивы все равно подаются в положительном свете. Эта техника часто используется в создании эффектных пейзажей:

- (15) *Как лешие, земля, вода и воля Сквозь сутолоку вешалок и шуб За голою русалкой алкоголя Врываются, ища губами губ* (описание весны); *И пынут намордники гартий, Парами глаза нам застлав* (о паровозе); *Стучался в вечность тупф Руками преисподней* (речь идет об ущелье на Кавказе; ср. также *ад кромеиный, злаязычным Горынычем, в Апокалипсисе мост* и т.п. в эмоционально напряженном описании вполне невинных пейзажей).

Аналогичным образом изображаются люди (16) и явления искусства (17).

(16) *В их лицах было что-то адское; За шапкой, вея, дыбил ленту Морской фантом <...> Но в адском лязге передачи Тоски морской... («Матрос в Москве»).*

(17) *Пока в Дарьял, как к другу, захож, Как в ад, в цейнгауз и в арсенал, Я жизнь, как Лермонтова дрожь; По крышам городских квартир Грозой гремел полет валькирий. Или консерваторский зал При адском грохоте и треске До слез Чайковский потрясал; Вы <...>И были домовым у нас в домах И дьяволом недетской дисциплины? <...> О! весь Шекспир, быть может, только в том, Что запросто болтает с тенью Гамлет* (стихотворение «Брюсову», в целом печальное, но именно дьявол, домовый и тень выступают представителями положительных сил поэзии, которой угрожает мертвящий советский режим).

Иногда драматизм, поставляемый чертовщиной, в достаточной степени реален, но общий тон остается позитивным, как, например, в описании

бушующих стихий:

(18) *И вьюга дымится, как факел над нечистью; Но медных макбетовых ведьм в дыму — Видимо-невидимо;*

пейзажей на фоне смерти:

(19) *Про черный день чернейший демон ей [Дездемоне] Псалом плакучих русл припас; ...и вьюжная нежить Уже выносила ключи К затворам последних убежищ;*

таких загадочных явлений, как революция и поэзия:

(20) *Ты [революция] рыдала, лицом василиска Озарив нас и оледенив; Уместно ль песню звать содом <...> Благими намереньями вымощен ад. Установился взгляд, Что, если вымостить ими стихи — Простятся все грехи;*

и душевные страдания:

(21) *Три дня тоска, как призрак криволицый; А ночь, а ночь! Да это ж ад, дом ужасов!*

Однозначно отрицательное применение переносной чертовщины довольно редко, но встречается, ср. например: *Призрак с ружьем на разливе души! <...> Дай мне подняться над смертью позорной.*

2.2. Волшебство, тайна

Хотя пастернаковский Иисус в «Гефсиманском саду» отказался <...> *Как от вещей полученных, взаймы, От всемогущества и чудотворства*, сам поэт, в «Августе» приравнявший творчество к чудотворству, охотно прибегает к «волшебству»:

(22) *Это поистине новое чудо, Это, как прежде, снова весна <...> Это ее чародейство и диво; Гипноза залить не могла. Несметный мир семенит в месмеризме <...> И вот, в гипнотической этой отчизне...; Луна хоронит все следы Под белой магиею пены И черной магией воды* (даже черная магия не мешает очевидной позитивности тона); *Как будто жизнь в глухой лощине Не солнцем заворожена, А по совсем другой причине <...> Иван-да-марья, зверобой, Ромашка, иван-чай, татарник, Опутанные ворожкой, Глазют, обступив кустарник* (отметим, что упомянуты популярные в фольклоре лекарственные — «магические» — травы).

Иногда тональность принимает поистине зловещий характер:

(23) *...Я взял Обратно в ад, где все в комплоте. И женщин в детстве мучат тети, А в браке дети теребят <...> из ребят Я взял в науку к исполину; И весь путь В сосняке Ворожит замороженный месяц <...> И кривляется Красный петух* (т.е. пожар, устроенный бунтующими крестьянами).

Если волшебство — активная сила, то следующие примеры описывают зеркальные к нему ситуации пассивной завороженности темными, загадочными, непроницаемыми явлениями, — «тайной».

(24) *Здесь прошелся загадки таинственный ноготь; Не знаю, решена ль Загадка зги заgrabной; Счастливый тем, что лоск рейтуз Приводит в ужас все вокруг, Что все — таинственность, испуг, И сокровень; Мы охвачены тою же самою Оробелою верностью тайне.*

Один подтип тайны акцентирует мрак, темноту.

(25) *Мы были музыкою чашек Ушедших кушать чай во тьму Глухих лесов, косых замашек И тайн, не лстящих никому; И вот я вникаю наощупь В доподлинной повести тьму; Тем более дремучей, чем скупее Показанной читателю в упор Таинственной какой-то эпопеи; Всею тьмою пихт неосознанной Пьет сиянье звезд частокол; Осанна тьме египетской (в любовной сцене).*

Тайна и темнота естественным образом вызывают к раскрытию, откровению.

(26) *Это вещице ветки, Божась чердаками, Вылетают на тучу. Это черной божбою Бьется пригород Тьмутараканью в падучей; Про мглу в мерцаньи плошки погребной, Которой ошибают прозы дебри, Когда нам ставит волосы копной Известье о неведомом шедевре; Слепая, вещая рука...; Их откровений — темнее затмение.*

Многие другие сверхъестественные ситуации не образуют отчетливых группировок, но применяются для по сути тех же самых эффектов, что волшебство, тайна и раскрытие, например:

(27) *Чрез тысячи фантазмагорий...; И, возмужавши, назовешь мечтой Те дни, когда еще ты верил в чудиц? О, помни их, без них любовь ничто; Горят, одуряя наш мозг молодой, Лиловые топи угасших язычеств!; Прощаясь, смотрит рудокон На солнце, как огнепоклонник; Как будто ты воскрес, как те — Из допотопных зверских капищ; Невыспавшееся событие <...> Как уж оно в живую секту Толпу с окраиной слило; ср. также: из дыр эпохи роковой; Таков был номер дома рокового; в детском суеверьи; «Из суеверья».*

Воздействие сверхъестественного часто подчеркивается той ошеломленной реакцией, которую оно вызывает, ср. *глазуют* в примере (22), *охвачены* в (24), *ставит волосы копной* в (26), *одуряя наш мозг* в (27). Часто реакция принимает вид заинтригованности, предчувствия, подозрений (ср. *глазуют*), чем перебрасывается естественный мостик от сверхъестественности и тайны к разнообразным злым чувствам и поступкам, о которых речь пойдет в трех следующих разделах.

3. Подозрительное

“Подозрительное” у Пастернака всегда переносно и положительно. Обычно его носители — неодушевленные предметы; если

же это люди, то, как правило, не страшные, а охваченные страхом. Его функция состоит в том, чтобы насытить жизнь растений, пейзажей, домов, людей дополнительным — воображаемым — драматизмом. Двумя главными подтипами этого мотива являются подозрительность субъекта-наблюдателя и подозрительность действий объекта его наблюдений.

3.1. Подозрение, опасение

У Пастернака подслушиванием и подглядыванием охотно занимаются такие неожиданные субъекты, как *лес, сумрак, зима, птицы* и т.п.

(28) *Как музыкальную шкатулку, Ее [птицу] подслушивает лес; По Каме сумрак плыл с подслушанным; У них на кочках свой поселок, Подглядыванье из-за штор <...> Таков притон [!] дроздов тенистый; «Плачущий сад»: Ужасный! — Капнет и вслушивается: Все он ли один на свете <...> Или есть свидетель; ср. сходные выражения в описании реального зла в стихотворении о войне: Вот и обрыв. Мы без свидетелей У края вражьей обороны <...> Он [враг] наших мыслей не подслушивал И не заглядывал нам в душу).*

Интенсивное вслушивание плачущего сада представляет собой не столько активный шпионаж, сколько оборонительную контрразведку. Для идиллических героев пастернаковских сюжетов — сирени, березы, пташки и др. — типично быть начеку, опасаться, подозревать, ожидать предупреждений:

(29) *И солнце <...> Кругом косится с опасеньем, Не скрыта ли в нем [лесу] западня; Она [береза] подозревает втайне, Что чудесами в решетке Полна зима на даче крайней; Так возникают подозренья <...> Так начинают жить стихом; Насторожившись, начеку У входа в чашу, Щебечет птичка на суку, Легко, маняще <...> Как бы оберегая вход В лесные норы <...> не пускает на порог Кого не надо; Но ты уже предупрежден. Вас кто-то наблюдает снизу (это ландыши); Предупрежденьем о Дарьяле Со дня оврага вырос Ларе; Вы узнаны, ветки! Прохожий, ты узнан!; Еще я с улицы за речью Кустов и ставней — не замечен, Заметят — некуда назад: Навек, навек заговорят.*

В пограничных случаях опасливое, агрессивное-оборонительное поведение оказывается взаимным:

- (30) *В те места босоногою странницей Пробирается ночь вдоль забора, И за ней с подоконника тянется След подслушанного разговора (ночь одновременно подслушивает и крадется); Она [зима] <...> Снежинками пронзая тьму, Заглядывала в дом из сада. Она шептала мне: «Спеши!» («я» выступает одновременно объектом подглядывания и субъектом [подсказываемых] действий); Пей и пиши, непрерывным патрулем Ламп керосиновых подкарауленный (то же); Тише, скакун, — заподозрят. Бегство? Но бегство не в счет!; Где-то, где-то, раздувая ноздри, Скачут случай, тайна и беда, За собой погоню заподозрив (216; полный набор: “тайна”, “подозрительность”, “темнота” и “погоня”; ср. п. 3.2).*

3.2 Подозрительные и трусливые маневры

Два основных варианта наблюдаемых подозрительных действий — это подкрадывание и бегство. Подкрадывание часто включает подсматривание и опасения.

- (31) *И к каждому подкрадывался вихрь; Когда, подоспевши совсем незаметно <...> Гроза...; Все обледенело с размаху В папахе до самых бровей И крадущейся россомахой Подсматривает с ветвей. Ты дальше идешь с недоверьем; Подкрадывается зима Под окна прачечных и чайных И прячет хлеб по закромам; Подводит шлях, в пыли по щиколку, Под них свой сусличий подкоп («Мельницы»); Ночные тени к каске стали красться; ...свежесть К самим перилам кравишихся широт; И день скользит украдкой, как изгнанник; Воспользовавшись темнотой, Нас кто-то догнал на моторе (погоня здесь сугубо воображаемая, — речь идет о похоронах).*

Бегство часто осложняется погоней, преследованием.

- (32) *Рысью разбегались листья, По пятам, как сенбернар, Прыгал ветер; Только солнце взойшло, и опять — наутек; С постов спасались бегством стоны <...> За ними в бегстве слепли следом Косые капли; Луна скользит блином в сметане <...> За ней бегут вдогонку сани, Но не дается колобок; Небо гонится с визгом кабаньим За сдуревшей землей; Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Астей <...> Целовались заливистым лаем погони; О беззаконьях, о грехах, Бегах, погонях; Обыкновенно у задворок Меня старался перегнать Почтовый или номер сорок, А я шел на шесть двадцать пять (соревнование сугубо воображаемое: лирический субъект просто идет к определенному раннему поезду и видит, как мимо проносятся другие поезда).*

4. Зло

Поистине “злые” чувства и поступки — такие как ревность, месть, жестокость и т.д. — встречаются в мире Пастернака относительно редко, но на уровне тропов они широко представлены в изображении природы и человека, придавая ему нужную остроту. Иногда эта своеобразная логика формулируется напрямую.

- (33) *В этой зловещей сладкой тайге [т.е. около рождественской елки] Люди и вещи на равной ноге; Пусть ветер, рябину занячив, Пугает ее перед сном. Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом; И смертельной картечи Эти линии рта, Этих рук бессердечье, Этих губ доброты (еще более ускоренный переход к «счастливому концу»).*

Рассмотрим два основных варианта этого мотива: откровенное “собственно зло” и “зло, воспринимаемое как грех”.

4.1. Собственно зло

Корень зло и отрицание противоположного ему добра встречаются у Пастернака весьма часто, репрезентируя идею зла в чистом виде. Зло предстает опять-таки фигуральным и привлекательным.

- (34) *Любить — идти <...> платить добром За зло брусники с паутиной; Все стихло. Но что это было сперва! Теперь разговор уж не тот и по-доброму (о дожде); [Дагестан] Так и рвался принять машину Не в лязг кинжалов, так под дождь <...> За исполином исполин, Один другого злей и краше, Спирали выход из долин; [Кавказ] Вздыхал, как залпы перестрелки, Злорадство ледяных громад; И когда по кровле здания Разлилась волна злорадства (вспышка молнии); Зловещ горизонт и внезапен, И в кровоподтеках заря (о чувствительности Блока к грозам, предзнаменованиям, революции).*

Диапазон более определенно “нехороших, но привлекательных” установок включает ненависть, жестокость, гнев, жадность.

- (35) *...и ненависть, как ляпис, Фонтаном клякс избородила лист; Он, Кремль, в оснастке столько зим, На нынешней срывает ненависть (подразумевается, однако, не политический террор, а просто сильная новогодняя метель); Был день. Спекторский понял, что не столько Прекрасная жизнь, и Ольга, и зима, Как подо льдом открылся ключ жестокий, Ко-*

торого исток — она сама; И неизвестность, точно людоед, Окинула глазами сцену эту; В белой рьяности волн <...> Допотопный простор Сви-репеев от пены и сипнет. Расторопный прибор Сатанеет От прорвы работ; Закат особенно свиреп; ...метели На наш незащищенный сад С остервененьем налетели; Палящий день бездонным небом целился В трибуны скакового ипподрома; И было волною обглодано дно У лодки. И грызлися птицы у локтя; Асфальта алчного личинкой Смола котлами пьет почтамм; Я люблю ваш нескладный развалец, Жадной проседи взби-тую прядь (портрет Мейерхольда).

Еще более преднамеренно “злыми и жестокими” — и тем бо-лее восхитительными — являются месть, угрозы, запугивание, пытки.

- (36) *Что вдавленных сухих костяшек, Помешанных клавиатур <...> Готовят месть за клевету!* (имеются в виду фортепианные клавиши); *Торцы грозятся в луже искупать; Так ночи летние <...> Грозят заре твоим зрачком. Так затевают ссоры с солнцем; Приходилось, насупившись буюкой, Щебет женщин сносить словно бич; Их [башмаки топчущих их женщин] потом на кровельном железе Так же распинают чердаки.*

4.2. Греховное и безнравственное поведение

Прежде всего, это “грех как таковой”.

- (37) *Я вместе с далью падал на пол И с нею вязывался в грех; По городу гу-ляет грех И ходят слезы павших* (весенний пейзаж); *Его [марта] грехи на мне под старость скажутся; И паркет, и тень кочерги Отливают сном и раскаяньем Сутки сплошь грешившей пурги; О беззаконьях, о гре-хах, Бегах, погонях....*

В качестве конкретных форм греховного поведения выступа-ют, в частности, богохульство, ересь, искушение.

- (38) *Разве въезд в эпоху заперт? Пусть он крепость, пусть и храм, Въеду на коне на паперть, Лошадь осажу к дверям* (речь идет о поэтической сме-лости); *Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту; Бестолочь, кумушек пересуды. Что их попутал за сатана?* (имеются в виду весенние ручьи); *И наподобие ужей, Ползут и вьются кольца пря-жи, Как будто искуситель-змея Скрывался в мокром трикотаже; На свечку дуло из угла, И жар соблазна Вздымал, как ангел, два крыла*

(любовная сцена); *И где перечесть Московского съезда соблазны <...> Заманчивость мглы непролазной?* (отметим прямо заявляемую привер-женность “темноте”).

Близки к греху чувства вины, стыда и бесстыдства — перенос-ные, притворные или преувеличенные, но всегда извиняемые.

- (39) *...И дела зимы иной. И опять кольнут доныне Не отпущенной виной; Когда он уличил себя под Тверью В заботах о Мариш; Мне стыдно и день ото дня стыдней, Что <...> Высокая одна болезнь Еще зовется песнь. Уместно ль песнью звать содом <...> Благими намереньями вымощен ад. Установился взгляд, Что, если вымостить ими стихи, — Простятся все грехи; Озолотите ее [рождественскую елку], осчастливьте — И не смиг-нет. Но стыдливая скромница <...> Вам до скончания века запомнится; Застенчивей плошки В оконце сторожки Сияла звезда на пути в Вифле-ем; И та, что в фартук зарывала, мучась, Дремучий стыд, теперь, оса-танев <...> И вот заря теряет стыд дочерний; Но вещи рвут с себя ли-чину, Теряют власть, роняют честь; Впрочем, что им, бесстыжим, Жалость, совесть и страх Пред живым чернокнижьем В их горячих ру-ках?* (отметим также мотив “волшебства”, ср. (22)).

Последний пример примечателен необузданной интенсивно-стью безнравственного, но явно одобряемого поведения; сродни этому бесшабашно оргиастические установки, которые, отнюдь не порицаются, а, напротив, признаются неотъемлемыми чертами поэтической личности, будь то в любви или в творчестве.

- (40) *Что ему почет и слава, Место в мире и молва <...> Он [поэт] на это мебель стопит, Дружбу, разум, совесть, быт; Но для первой же юбки Он порвет провода, И какие поступки Совершит он тогда!..; И за оргию чувств — в западню? С ураганом — к ордалиям партий?..; Любимая — жуть! Когда любит поэт <...> Он знает — нельзя <...> Он вашу сестру, как вакханку с амфор, Подымет с земли и использует* (ср. также загла-вие цикла — «Вакханалия»); *Гуляет, как призрак разврата, Пушистый ватин тополей; Ветер прет на ощупь, как слепой <...> Трын-трава и <...> Дует дальше с той же прямою;* вспомним также строки, рас-смотренные в начале статьи: *В холодных объятьях распутицы Сойдут-ся к огню жизнелюбы и По пианино в огне пробежится и вскочит.*

Кстати, опьянение — одна из любимых метафор Пастернака:

- (41) *И солнца диск, едва проспавшись, сразу Бросался к жженке и, круша сер-виз, Растягивался тут же возле вазы, Нарезавшись до положенья риз.*

Причин средь этой сладкой лихорадки Нашлось немало; Солнце садится, и пьяницей Издали, с целью прозрачной, Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной.

Среди прочих одобряемых переносных видов безнравственного поведения назову обман, непристойные речи, самоуничужение:

- (42) *Между прочим, все вы, чтицы, Лгать охотницы, а лгать — У оконницы учиться, Вот и вся вам недолга; Там реял дух земли, Остановивший время, Которым мы, ввали, Так грезили в богеме; Как спущенной шторы бесплодые, Вводящей фиалку в обман; Я и непечатным Словом не побрезговал бы; С суши, в порыве низкопоклонства <...> Падали крыши.*

5. Нарушение норм

“Трансгрессия, нарушение норм” — естественное продолжение экстаических состояний. Переносные нарушения могут посягать на любые нормы поведения — от простых приличий до статей уголовного кодекса.

5.1. Непристойное поведение, шалости

Излюбленный поэтом мотив — баловство, шалости.

- (43) *Я люблю перед бураном Присмирившие дворы, Будто прятки по чуланам Нашалившей детворы; Как не в своем рассудке, Как дети ослушанья, Облизываясь, сутки Шутя мы осушали; Небо в бездне поводов, Чтоб набедокурить; Новолунью улыбаясь, Как на шапке шалопаю, Сохнет краска голубая На сырых концах серпа; Мешается во все дела, В халате крадется [ср. “подкрадывание” в (31)] к кровати, Срывает скатерть со стола <...> Кто этот баловник-невежа И этот призрак и двойник? <...> Степной нечесаный растреп <...> Июльский воздух луговой; Все шалости фей, все дела чародеев...; Ты можешь им [садовым статуям] выпачкать губы черникой. Их шалостью не опоишь; По краям пропастей куролеса <...> Совершало подъем мелколесье; [Гул] шальной, шевелюру ероша, В замешательстве смысл темня, Ошарашит тебя нехорошей, Глупой сказкой своей про меня; Стояло утро, летнего теплей, И означеновалось первой крупной Головомойкой в жизни тополей (головомойка представляет дождь как наказание за якобы неподобающее поведение деревьев).*

Спектр симпатичных поэту мелких нарушений (совершаемых стихиями, деревьями, посудой, лирическим “я”, его возлюбленной и мн. др.) включает лень, отлынивание от работы, тунеядство, жульничество и другие проступки.

- (44) *Как битыми днями баклуши Бьют зимние тучи над ней; Природа ж — ненадежный элемент <...> Где вещи рыщут в растворенном виде; Я знал, что пожизненный мой собеседник [т.е. Бог] <...> Молчит, крепясь из сил последних, И вечно числится в нетях; И к ночи месяц в улычку втретя; И это ли происки Мэри-арфистки...?; Опять к обеду на прогулке Наступит темень, просто страсть, Опять научит переулки Охулки на руки не класть; Но неожиданно по портьеру Пробежит вторженья дрожь (вторженьем назван приход возлюбленной поэта).*

5.2. Преступность

Великолепная метафорическая “преступность” выступает у Пастернака во множестве градаций. Прежде всего, это, конечно, преступность как таковая:

- (45) *В уступах — преступный и пасмурный Тауэр; Все живое беззаконье, Вся душевная бурда Из зачатий и агоний; ср. уже приводившееся О беззаконьях, о грехах; Мне здесь сновиденье явилось, и счесть Сведу с ним сейчас же и тут же.*

Преступность может быть далее конкретизирована как воровство и грабеж, и даже изнасилование, бандитизм, убийство, резня.

- (46) *Что делать страшной красоте Присевшей на скамью сирени, Когда и впрямь не красть детей? Так возникают подозренья <...> Так начинают цыгане <...> Так начинают жить стихом; ...рассвет был снотворным. Не иначе: Он им был подсыпан — заводам и горам — <...> Как опий попутчику опытным воров; Ночная тишина <...> Влетает, как налетчица, К незнающему сна; Дворы тонули в скверне. Весну за взлом судили. Шли к вечерне, И паперти косил повальный март.*
- (47) *Во сне я слышал крик, и он <...> И женщиною оскорбленной, Быть может, издан был вдали <...> Большой канал с косою ухмылкой Оглядываясь, как беглец («Венеция»; налицо также мотив “бегства”, ср. (32)); В конце ж, как женщина, отпрянув И чудом сдерживая прыть Впотмах приставших горлопанов; Если бровь резьбою Потный лоб украсила,*

Значит и разбойник? <...> Солнце, словно кровь с ножа, Смыл — и стал необычаен. Слово преступленья жар Заливает черным чаем (речь идет о ссоре влюбленных; [Ночи] *Вскакивают: за оградю Север злодейств сереет* (во вполне идиллическом стихотворении); *По заре вечеревшей проехав, Колесило и рдело шоссе. Каждый спуск и подъем что-то чуял, Каждый столб вспоминал про разбой* (изображается кавказский пейзаж); *Послушай, в посаде, куда ни одна Нога не ступала, одни душегубы...* (картина метели); ср. тот же подспудный каламбур в строках: *И песня — как пена, и — наперерез, Лазурь забирая, нырком, душегубкой И — мимо... и долго безмолвствует лес, Следя с облаков за пронесшейся шлюпкой; И утро шло кровавой банею <...> Гасить рожки в уют-компани; Гремил плавучих льдин резня И поножовщина обломков; Жары нещадная резня Сюда не сунется с опушки.*

Не менее восхитительны переносные “трансгрессия и насилие”, воплощаемые в образах заговоров, смут и военных действий, включая применение газов.

(48) *Распоряженья пурги-заговорщицы <...> Бушует бульваров безлистненных заговор. Они поклялись извести человечество <...> Под праздник отправятся к праотцам правнуки. Ночь Варфоломеева...* (все та же «Метель»); *И, всюду сея мусор, точно смуту, Ходило море земляных работ; А вдали, где, как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались, — грозней, Чем былые набегу ногайцев <...> Будто вечер, как встарь его [Тифлис] вывел На равнину под персов обстрел; [Кавказ] Вздымал, как залпы перестрелки, Злорадство ледяных громад; Кура ползет атаккой газовой К Арагве, сдавленной горами.*

6. Принудительные меры

Преступление вызывает к наказанию, и Пастернак не останавливается перед тем, чтобы поставить на службу своим позитивным целям даже далеко не романтические карательные органы. Привлекает его в них, конечно, непререкаемая сила их высшей власти, а заодно и еще одна возможность обогатить свой словарь нарочитыми прозаизмами. Репертуар, черпаемый Пастернаком из мира судебных процедур, включает образы следствия, допроса, суда, приговора, используемые, как правило, в переносном смысле.

(49) *Опять повалят с неба взятки, Опять укроет к утру вихрь Осин подследственных десятки Сукном сугробов снеговых; Так все дознанья хороши*

О вакханалиях изнанки Нескучного любой души; А ночь, а ночь! Да это же ад, дом ужасов! <...> И тяжелей дознаний трибунала (имеется в виду тоска поэта по возлюбленной); *Пока ломовики везут товары, Остатки ночи предают суду; Это был мор. Это был мораторий Страшных судов, не съезжавшихся к сессии; Но и этот, поныне Судящийся с далью сутяга...* (речь идет об электричестве); *Наблюдая тяжбу льда...*

За судом естественно следуют тюрьма, ссылка, кандалы или еще более жестокие наказания.

(50) *Кто это, гадает, глаза мне рюмит Тюремной людской дремой? (о ветке, внесенной в комнату); Дай запру я твою красоту В темном тереме стихотворенья; Там был зимы естественный застенок, Валютный фонд обледенелых недр; Пускай пожизненность задачи <...> Зовется жизнью сидячей — И по такой грущу по ней; Мелко исписанный инеем двор! Ты — точно приговор к ссылке; Что последний из смертных в карете Под стихом и при нем часовой; В колодках облаков <...> Обозы ледников Тащились по этапу; Все идут вереницей, Как сквозь строй алебард (всего лишь толпа театралов); ...рты, Как у фальшивомонетчиков, — лавой Дух захватившего льда налиты (о холодном зимнем воздухе); Их [ковры и лампы] четвертует трескотня вертушек. Кроит на части звон и лягз дверей; кубистический пейзаж, ср. И как предмет сечет предмет; И в августовский свод из мрамора, Как обезглавленных гортани, Заносят яблоки адамовы Казненных замков очертанья).*

Даже плен, каторга и рабство, разумеется, метафорические, смысляются позитивно, парадоксальным образом наряду с противоположными им свободой, побегом и т.п.:

(51) *Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован. Томившийся в ней подолом, Но пущенный из заточенья...; В конце поднав под власть галимати [т.е. неожиданной влюбленности] <...> Оно [то, что свело возлюбленных] распорядилось с самодурством Неразберихой из неразберих; Он [лес] сам повествовал о плене Вещей, вводимых не на час; Ты [поэт] — вечности заложник У времени в плену; Лес <...> стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной гладиатор органа; Но старость — это Рим, который <...> Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез <...> Когда строку диктует чувство, Оно на сцену шлет раба; Их всех поработила высь, На них дохнувшая, как юность; Но они [мельницы] и не жалуются на каторгу; Тогда тоска, как оккупант, Оцепит даль (приближение грозы).*

К числу любимых Пастернаком метафорических “принудительных мер” относятся образы обложения данью и иными платежами, взыскание долгов и т.п.

(52) *Крепкие² тьме полыханьем огней! Крепкие стуже стрельбою поленьев <...> Мздой облагает зима, как баскак, Окна и печи <...> Ханский указ на вощеных брусках О наложении зимнего ига; Голос, властный, как полудье, Плавит все наперечет (о голосе поэта); А их заложник и должник <...> Чтоб выкупиться из ярма Ужасного заимодавца, Он должен сгинуть задарма <...> Зачем же было брать в кредит Париж <...> И полле... («Бальзак»); О любви и о жертве, сиречь, О рассроченном платеже...; Она [комната] была светлей, чем бирюза По выкупе из долгого залога; И я приму тебя [Москву], как упряжь, Тех ради будущих безумств, Что ты, как стих, меня зазубришь, Как быть, запомнишь наизусть.*

7. Место “зловещего” в мире Пастернака

Констатируя богатство и разнообразие проявлений “зловещего” в поэзии Пастернака, естественно задаться вопросом о смысле этого столь специфичного и однако очень навязчивого мотива. Первым моим шагом в интерпретации избранного материала будет попытка соотнести его с описанием ПМ Пастернака³, после чего я рискну предложить некоторые более общие и приближительные соображения о связях пастернаковской трактовки зловещего с современным ему литературным контекстом.

Поскольку ПМ был определен как иерархия инвариантов, постольку задача соотнесения отдельного мотива с ПМ автора сводится к указанию места, занимаемого этим мотивом в соответствующей иерархии в целом. Говоря более конкретно, нам предстоит установить тематико-выразительные соотношения зловещего с: (а) более абстрактными инвариантами, которые задают его значение (= функции) и конкретным воплощением которых он служит; (б) его соседями по уровню абстракции, то есть как бы его поэтическими синонимами; и, наконец, (в) его типовыми вариантами (конкретизациями).

Чтобы начать с тех более абстрактных инвариантов, которые создают потребность в зловещем как одном из своих проявлений, сформулируем самую общую тему пастернаковской поэзии как

(53) великолепие и единство существования.

Воплощениями первого ее компонента, “великолепия”, служат, с одной стороны, всякого рода

(54) прямые проявления интенсивности: большие количества, мощные силы, большие расстояния, обильные эмоциональные состояния, чрезмерная энергия и т.п.,

а с другой стороны,

(55) поразительный контраст между полюсами самых разных оппозиций (шум/тишина; день/ночь; ...), в том числе между великолепием и его противоположностями (большое/малое; высокое/низкое; абстрактное/материальное; и т.д.)

Иными словами, если (54) “интенсивность как таковая” тяготеет к гиперболам, то (55) “противопоставление крайностей” — к контрастам.

Вторая главная подтема ПМ Пастернака, “единство”, со своей стороны, предрасполагает к разнообразным контактам:

(56) прямым физическим, эмоциональным и т.п. взаимодействиям между партнерами — таким как касание, проникание, восприятие, ответ и т.п.;

и

(57) контактам в сфере поэтического дискурса, то есть разнообразным образным приравнениям, или тропам, — метафорам, метонимиям, параномазиям и т.д.

В общем, “единству” показана риторика подобия и смежности.

Разумеется, все эти инварианты — центральная тема (53) с ее подтемами и маршрутами их реализации (54)—(55) и (56)—(57) соответственно — представляют собой конструкты высокого уровня абстракции. Поэтому уже на достаточно абстрактном уровне две группы маршрутов не могут не пересечься. Так порождаются основные архимотивы пастернаковской поэзии, в том числе:

(58) мощные воздействия,

(59) контакты между противоположностями,

(60) выход из границ.

“Мощное воздействие” лежит в основе таких характерных пастернаковских ситуаций, как покачивание, приведение в дрожь,

проникание, вторжение, сокрушение, распыление, эмоциональный шок и др. Во всех этих случаях «силовой» элемент представляет (54) “интенсивность”, то есть великолепие, а элемент “воздействие” представляет (56) “взаимодействие”, то есть единство. Или, выражаясь в иных терминах, смежность подвергается гиперболизации.

Второй важнейший архимотив, (59) “контакты между противоположностями”, применяет принципы единства (56), (57) к (55) “великолепно контрастирующим крайностям”, преодолевая таким образом различие между контрастом и сходством/смежностью. По линии сходства, это дает тропы, приравнивающие друг к другу полярные крайности, в частности проявления великолепия и их противоположности, порождая характерную пастернаковскую фигуру (61):

(61) даже незначительные и непрезентабельные мелочи важны, прекрасны и возвышенны, как, например, когда говорится, что лучи солнца *пачкают нам рукава*; ср. прямую формулировку этого принципа уже в «Марбурге»: ...*Каждая малость Жила и, не ставя меня ни во что, В прощальном значении своем подымалась.*

По линии смежности крайние полюса оказываются в близком соседстве, как, например, когда

(62) стук копыт внезапно приглушается на песке: *Гулко булыжник обрушивши, лошадь Глухо въезжает на мокрый песок*, или небо, представленное птицами, достает до морского дна: *И все ниже спускается небо И падает накось, И летит кувырком, И касается чайками дна.*

Разумеется, буквальное взаимодействие и переносное приравнение часто совмещаются. Так, звуковые крайности в примере со стуком копыт связаны не только единством времени, места и действия, но и фонетическим (то есть переносным) сходством двух ключевых слов — *гулко* и *глухо*. А во втором примере реальный маневр чаек усилен гиперболой и поддержан их метонимической связью с небом, так что в сумме получается эффектный контакт между небом и дном.

Наконец, на (60) “выходе из границ” строятся излюбленные пастернаковские образы людей, объектов и других явлений, брызжущих таким избытком энергии, что они все время как бы перехлестывают через край, вступая на территорию соседей, вторгаясь к ним, сливаясь с ними и т.п. По линии смежности, прототипом тут служат

(63) ситуации типа половодья: *Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду.*

Часто применяется также целая типовая конструкция, состоящая в том, что

(64) чрезмерная интенсивность одного явления «пересиливает» и подавляет интенсивность другого, например: *О Боже, волнения слезы Мешают мне видеть Тебя; Шарю и не нахожу сандалий. Ничего не вижу из-за слез. На глаза мне пеленой упали Пряди распустившихся волос; От говора ключей, Сочащихся из скважин, Тускнеет блеск свечей, — Так этот воздух влажен.*

По линии сходства выход из границ выражается в переносном приравнении сугубо различных явлений, например, когда

(65) зрительная картина зимы воображается превращающейся в музыку и далее в нечто совершенно неуловимое: *И плотно захлопнутой нотной обложкой Валилась в разгул листопада зима. Ей недоставало лишь нескольких звеньев, Чтоб выполнить раму и вырасти в звук, И музыкой — зеркалом исчезновенья Качнуться, выскальзывая из рук* (ср. выше изображение половодья).

Риторика выхода из границ можно описать как “избыток, приводящий к контакту”, то есть, грубо говоря, как гиперболу, обращающуюся метонимией или метафорой. Если, к тому же, контакт таким образом перебрасывает мост между крайностями, то мы имеем схему:

(66) гипербола + метафора/метонимия + контраст, как, например, в образе звезд, опущенных на землю благодаря сравнению с цветами: *Когда еще звезды так низко росли...?*

По сути та же самая риторика, что в (66), лежит в основе конструкции “небо — чайки — дно” в (62), с той разницей, что там главная роль отведена реальным взаимодействиям, а не уравнениям-тропам.

Таковы основные, наиболее абстрактные доминанты ПМ Пастернака — те архимотивы, к которым должны возводиться собранные выше варианты зловещего. Естественно ожидать, что не все эти варианты будут нести некий один и тот же набор абстрактных функций, — вероятно разнообразие конкретизаций. И каждая такая индивидуальная комбинация функций, покрываемых отдельным мотивом, будет определять круг его поэтических синонимов.

Все зловещие мотивы, рассмотренные в разделах 2—7, приравнивают "зло" и "добро", переступая через границы этики, морали, нормальности, разумности и т.д. В этом качестве они становятся в один ряд с такими пастернаковскими мотивами, как опрокинутость, вывернутость наизнанку, сокрушение, крошение, обесценность, хаос, импровизационность, пачкание, болезнь и др.

Кроме того, все "зловещие" мотивы — это "интенсивные состояния" (см. (54)), некоторые — в исключительной степени, например, волшебство, бесстыдство, оргиастическое поведение, трансгрессия. Соответственно, эти зловещие превышения норм синонимичны всякого рода количественным избыткам, переполнениям, перетеканиям через край, выходам за пределы, эмоциональным выходам из себя и т.д.

Многие из зловещих мотивов служат источниками мощных эмоциональных, социальных и прочих воздействий. Таковы все варианты подозрительного и принудительных мер, а также некоторые из других подмотивов — постольку, поскольку они ведут к драматическим взаимодействиям (таким как месть, искушение, преступление). Приблизительными синонимами подозрительного оказываются всякого рода восприятия (видение, слышание), реакции (испуг, благодарность) и взаимодействия (объятия, обмен). Синонимами принудительных мер являются различные необоримые воздействия (сильные чувства, власть судьбы).

В большинстве случаев реальные события, фигурально представленные как "зловещие", при всей своей невинности и неопасности, сами по себе весьма интенсивны. Так, ветви в последних двух примерах в (29) находятся под реальным воздействием соответственно метели и душевной ночи. А введенное в текст переносное опасение имеет целью усилить уже наличную физическую интенсивность изображаемых ситуаций. В других случаях, однако, реальная ситуация может быть идиллически неинтенсивной, и тогда задача ее "озловещивания" ложится целиком на риторику тропов, например, в таких примерах опасения в (29), как предупреждение о наблюдательности ландышей и бдительность лесной птички. Эти случаи построены по образцу уравнения (61) «пустячное = великолепное». В мире Пастернака *ничто не мелко* и каждый пустяк и каждый миллиметр поэтического пространства насыщен великолепием — в данном случае, вымышленными ужасами, — так что можно *заблуди[ть]ся в двух шагах от дома, Где <...> всему конец* (ср. эпиграф из Ахматовой, а также его пастернаковский источник: *Опять к обеду на прогулке...* и т.д., см. (44)). Некоторые из синонимичных мотивов такого типа — это: скромные одежда и жилье как фон и символ большой любви; звезды, небеса и т.д. на земле, под ногами; лучи солнца как нечто пачкающее; тропы, при-

равнивающие тривиальные мелочи к крупным объектам и возвышенным категориям; и далее, всякого рода олицетворения, наделяющие все неодушевленное и инертное человеческими свойствами.

Резюмируя, можно сказать, что зловещие мотивы служат переносному приравниванию зла — добру и мелкого — великолепному, а также эффектной демонстрации (чрезмерно) интенсивных состояний и мощных контактов. При этом, вытесняя все зловещее из области экзистенциальной и социальной проблематики в сферу тропов и пейзажей, Пастернак добивается не только оживления традиционных романтических штампов типа волшебства, греховности и преступности, но и введения в поэтический оборот таких непривычных мотивов, как подозрительное и принудительные меры.

Приятие и прославление переносного зла оказывается, таким образом, в согласии с общей позитивностью пастернаковского мироощущения и его центральной темы; в нем нет и тени провокационной нравственной двусмысленности, все это — чистая риторика, фейерверк, озаряющий безоговорочное восхищение поэта великолепной гармонией бытия: *Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом*. Не следует ли, однако, подвергнуть сомнению чистоту подобной риторики, столь озабоченной навязчиво зловещими образами, особенно в контексте реального зла, занимающего значительное место в поэзии Пастернака (см. п. 1) и еще большее в «Докторе Живаго», не говоря уже о его релевантности для всей современной Пастернаку поэзии (в частности, Маяковского) и общественной жизни?

Как известно из «Охранной грамоты» (Пастернак 1991 [1931]: 227—228), Пастернак разрешил проблему страха влияния Маяковского и его романтического взгляда на поэта и поэзию, сознательно отбросив жизнетворческое позирование как основанное на ложном противопоставлении поэта не-поэтам. Стилистически это означало, что поскольку «место мастера метафор было занято [Маяковским] <...> поэт [Пастернак] нашел для себя место мастера метонимии» (Якобсон 1987 [1935]: 336); тематически — что если у «Маяковского противостояние двух миров роковым образом кончается поединком, [то] до блеска отшлифованный образ лирики Пастернака <...> не устает говорить о мнимости всякого противостояния» (там же: 334), и что, если лирический субъект Маяковского активен и героичен, то у Пастернака «агенса (действующее лицо) исключен из тематики» (там же: 334), «актив изгнан из поэтической грамматики» и «пассивное разрешение представляется неизбежным; герой ретируется» (там же: 335); он «вечный неудачник» (там же: 337); и так далее. Картина усложняется тем, что лирический герой Маяковского не просто активен и романтичен,

а исполнен ненависти и садизма, он высокомерен и груб, он плюется и размахивает оружием, одержим манией величия и одновременно склонен к самоубийству⁴. Со своей стороны, пассивность Пастернака вовсе не является пораженческой: скорее, она сродни скромности и вообще христианской этике, гармоничному слиянию со средой, братско-сестринскому партнерству на равных с окружающими и всем миром, а тем самым, в конечном счете, к самосохранению и выживанию.

Как это сказывается на сфере “зловещего”? Если лирический герой Маяковского играет с огнем, вызываясь следуя всем мыслимым агрессивно-оборонительным сценариям, то Пастернак неукоснительно подавляет подобные импульсы, так сказать рассовывая их по углам своей пейзажной живописи и тропики. Но тем самым он позволяет себе развить и даже раздуть эти мотивы, не нарушая гармоничного равновесия своего великолепного мира. Отказавшись от роли *разбойника* (каким он рисуется отвергающей его возлюбленной в квази-маяковском стихотворении «Мухи мучкапской чайной», см. (47)) и передав ее субъектам вроде снежинок, ландышей и горных ледников, он может подружиться с миром и выжить в нем.

Держаться подобного взгляда на мир — как на сказку с хорошим концом, — тем более в эпоху жестокой сталинской реальности, требовало, конечно, редкой внутренней эквилибристики. Равновесие постоянно находилось в опасности. Опасность *заблудиться в двух шагах от дома* (Ахматова) и на предобеденной *прогулке* провалиться в смертельную *тьмень* (Пастернак, «Мне хочется домой, в огромность...», 1931) — это не праздный вымысел, а адекватное, но систематически вытесняемое в подтекст отражение зловещей эпохи⁵. И когда четверть века спустя, в своем романе, Пастернак решится по-новому, открыто взглянуть в глаза злу, от сказочной привлекательности этого зла останется немного. Но даже и там, перед лицом буквальных, хотя и романтических, злодейств Комаровского и разнообразных бед и злодеяний войны, революции, голода, разлуки и смерти, Пастернак и его герой в каком-то смысле сохраняют верность неромантически скромному и все же мистически, то есть романтически, благоговейному взгляду на вещи, возвращенному в оранжерее его лирики.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский А. К. 2009 [1984]а**. Впервые эта работа была доложена на симпозиуме «Миф в литературе», организованном в Нью-Йоркском Университете осенью 1981 г. А. Коджа-

ком и К. Поморской, и затем опубликована по-английски: **Жолковский 1984б**.

¹ Более подробное изложение понятий инвариантного мотива и поэтического мира автора см. в **Жолковский и Щеглов 1975, Жолковский 1996 [1978]а**.

² В специальном подстрочном примечании к стихотворению Пастернак поясняет: «*Крепкий кому* — подвластный, обзаванный данью или подачью» (**Пастернак 1965: 75**).

³ Я исхожу из собственного описания ПМ Пастернака — **Жолковский 1980 [1974]**, во многом опирающегося на **Якобсон 1987 [1935]**, **Лотман 1969**, **Нильссон 1978 [1959]**.

⁴ Эти аспекты ПМ Маяковского рассмотрены в **Жолковский 2005 [1986]**.

⁵ Разбор этого стихотворения см. в **Жолковский 1991 [1985]**.

ЭКСТАТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ЕГО ЛИЧНОЙ МИФОЛОГИИ Комплекс Иакова/Актеона/Геракла

Экстаз, по определению, есть “исступление”, то есть “выход из себя” и, значит, “на окружающее”, что явным образом характерно для поэтики Пастернака¹. Особенно — в смежном варианте формулировки, поскольку “извержение на соседей” означает смазывание границ и подмену вертикали горизонталью, то есть преодоление оппозиции “верх/низ”². На каждой странице у Пастернака — образы взлета, восторга, сверкания, великолепия³. Однако скрябинское слово *экстаз* Пастернак, употреблявший его не раз и сам, был склонен задним числом («после 1940 года») ассоциировать с пошлостью мыльной обертки⁴. Да и когда он воспекает *молитвы и экстазы* Шопена—Нейгауза, они у него — *за сильный и за слабый пол*, то есть подразумевают оксюморонное уравнение “сильное = слабое”. У Пастернака поэзия — *под ногами; восторг* встречается с *обиходом*; героем оказывается не-герой; мужское смягчается женским. В области экстазной мотивики это проявляется в преобладании образов “бессилия”: ослепленности, ошеломленности, разрушения, измельчения, выхода из строя, состояния “нет сил” (*невозмогу, не поднять руки, не счесть, ничего не вижу из-за слез*).

Таково пластическое воплощение программы “поражения, неотличимого от победы”⁵, представления, что поэзия — *губка*, след, что она таится и вбирает, а не атакует, что она подсматривает из укрытия, а не драматизирует себя со сцены кабаре... Постоянно ощущается присутствие высшей силы — Бога или мироздания в целом, которому служит, подчинен, орудием и отражением которого является поэт и подлинный герой — *imitator Christi*.

Действительно, тема эта в значительной мере традиционно христианская, а в русском контексте — славянофильская и толстовская⁶. Внутренне она глубоко противоречива. Ею ставится вызывающе трудная идейная и структурная задача пересмотреть положительную оценку “верха” в оппозиции “верх/низ” путем снижения, ослабления верха и активизации и одобрения “низа”,

то есть путем повышения в цене падения, простертости, ничтожества. Это естественно связано с ревизией романтизма и подрывом всяческого полета, парения, панорамного взгляда сверху вниз (типа пушкинского в «Кавказе»). Однако “романтизм” прочно поддержан всей инерцией языковой, культурной и поэтической традиции, в частности ориентацией на возвышенную позицию и точку зрения Бога. Возникает вопрос: в какой мере этот парадоксальный ценностный переворот реализован в толще поэтического мира и языка Пастернака — массовом объекте, далеко не полностью контролируемом сознательной авторской волей?

1. Комплекс Иакова

Из общего фона инвариантов выступают некоторые типовые сюжеты прозы Пастернака, в частности автобиографической. Идея того, что можно назвать “комплексом Иакова”, была разработана рядом исследователей (**Флейшман 1977; Раевская-Хьюз 1989; Гаспаров Б. 1995**), и если к уже рассмотренным ими эпизодам детства добавить еще несколько⁷, наметится следующий автобиографический пучок, ретроспективно мифологизированный самим Пастернаком, а позднее и его братом⁸:

— неудачная верховая езда; неспособность пересечь водоем (канаву)⁹; падение с лошади; сломанная нога, хромота; выбытие из военной службы;

— перелом в творчестве, второе рождение; сложные отношения с творчеством отца и вообще отцовскими фигурами (Л. О. Пастернаком, Скрябиным, Когеном) и фантазия, что он не сын своих родителей¹⁰;

— подсматривание за девушками; девушки верхом — “русские валькирии”, “амазонки”; их эротическая привлекательность; роль всадницы-предводительницы, меняющей маршрут табуна, и призывного (сексуального) ржания чужой лошади в создании массовой суматохи (надличной силы), ведущей к падению¹¹;

— строй, в особенности женский (строй дагомейских амазонок, кавалькада сельских валькирий), но и мужской — тот, из которого выбывает сам Пастернак;

— лежание в гипсе¹²; зарево пожара, рвущееся ввысь по контрасту с неподвижно лежащим больным и тонущими в реке девушкой и студентом (подчеркнем вертикали и горизонталь)¹³.

К этому могут быть добавлены:

- детская фантазия о себе как о девочке и стягивание собственной талии¹⁴; многократно засвидетельствованный комплекс вины перед женщинами, требующей искупления и вызывающей сложные эмоциональные состояния¹⁵;
- изживание в себе “скрябинского” суперменства и полетности, открытости, напускной и не закрепленной на земле¹⁶, — в духе Шопена, спотыкаясь, падающего *ПОД экипажи парижан* («Опять Шопен не ищет выгод...»), и Христа, отказывающегося, *Как от вещей, полученных взаймы, От всемогущества и чудотворства* («Гефсиманский сад»)¹⁷.

Близко к эпизодам детства в «Людах и положениях» расположены не только воспоминания о появляющемся тогда же в жизни семьи Пастернаков Рильке, но и переводы из него, сделанные в 1950-е годы и программные в смысле “комплекса Иакова”¹⁸ и “экстаза поражения”. Интертекстуальными проекциями этого комплекса — историей Иакова у Рильке/Пастернака¹⁹ и ее библейским прототипом²⁰ — сюда привносятся следующие мотивы:

- приравнивание отношений с братом к отношениям с Богом/ангелом²¹; искупление вины (перед братом), отдача всего брату и покорность Богу;
- акцент на ноге²²; поражение в форме ранения в ногу, хромоты, возможно, импотенции (после этого у Иакова нет детей) и символической отдачи жен и потомства брату;
- встреча с Богом (и братом) лицом к лицу²³;
- безымянность Бога, переименование Иакова в Израиля и нареkanie мест, чему у Рильке и Пастернака соответствует поэтическое творчество²⁴;
- символическая/ритуальная смерть, ранение как смягченная форма человеческого жертвоприношения, преобразование, второе рождение — воскресение²⁵.

Сказанным о комплексе Иакова задаются основные направления, по которым может идти проверка того, как прокламируемый “экстаз поражения, неотличимого от победы”, реализован в поэтической практике Пастернака.

2. Экстаз по-пастернаковски

Бегло наметим важнейшие варианты этого своеобразного мотива. В плане универсальной оппозиции верх/низ “экстаз”, вообще говоря, тяготеет к “верху”, давая следующие мотивы:

- вставание: вырастание, вздымание, полет, крылья, вздымать, вспухать, взбивать, дыбиться, выситься, рваться к небу;
- переполнение: *до колен, по поясу, через край, выполнить раму, превысить нивелир*;
- преобразование: переход в новое, срывание маски, иногда перевоплощение, связанное с огнем (например, фотокарточки, которая *По пианино в огне пробежится и вскочит*; «Заместительница»), что имеет архетипическую и лично-мифологическую подоплеку (ср. заревов в Оболенском);
- низвержение: обрушивание, падение и т.п., ставящее вопрос о взаимодействии с противоположным полюсом оппозиции — “низом”.

Манифестации низа встречаются у Пастернака на каждом шагу, но их моновалентная трактовка (“верх — хорошо, низ — плохо”), диктуемая языковой и ценностной инерцией, характерна лишь для некоторых текстов²⁶; ср. *Это правда. Я пал. О, секи! Я упал в самомнении зверя. Я унизил себя до неверья, Я унизил тебя до тоски* («Я их мог позабыть?...»). Впрочем, и тут налицо элемент мазохистского приятия поражения (*О, секи!..*). В большинстве же случаев пастернаковские образы низа уже несут в себе медиацию, будучи так или иначе заряжены энергией и скреплены с верхом; а часто они и переворачивают ценностное противопоставление в пользу низа. Выделим ряд типовых ситуаций:

- приподнятое лежание: лежание где-то высоко, или с возвышенными целями, или энергичное, или во весь рост: *На озаренный потолок ложилась тени* («Зимняя ночь»); *Чтоб вырыть яму мне по росту* («Август»);
- подстилание, окунание: подкладывание, ползание в ногах, вливание; ныряние, утопление, закапывание; оставление следа внизу;
- опрокидывание, попираие: кувыркком, изнанка (с элементом импровизационного хаоса); топтание²⁷; ходить по, толпиться на.

Ряд медиаций разрабатывает мотив промежуточного положения между небом и землей; таковы:

- стояние: стоять как вкопанный, замереть (состояние экстатическое, вертикальное, но без движения); срастание с деревом, обвивание дерева плющом (пластический эквивалент распятия, то есть позиции “вертикального лежания” и срастания с мировым деревом);
- висение и проч.: застревание, удержанность, прибитость к карнизу, цепляние, сочение вниз, роняние, нагибание, шатание, сидение.

Переключку с личной мифологемой “лежания на фоне зарева” можно усмотреть в таких типовых ситуациях, как:

- двойное движение вниз—вверх: *падают, встают; каждый спуск и подъем; И спуск со свечою в подвал, Где вдруг она гасла в услуге, Когда воскрешенный вставал* («Дурные дни»);
- направленность снизу вверх: взгляд из низкого положения на нечто высшее, например больного на клен («В больнице»), Магдалины на крест²⁸, от Христа в яслях к Рождественской звезде²⁹;
- взгляд сверху вниз: из окна, с обрыва, с деревьев, с облаков.

Последнее — типичная романтическая перспектива, и потому задача Пастернака состоит в том, чтобы пропитать ее “низом”: поэзия *низвергается градом на грядку*; Шопен падает *под экипажи*, а его музыка — *на тротуар*, разбиваясь о плиты, в чем и состоит секрет *крылатой правоты*. А чисто романтическая перспектива мифологизируется как дьявольская — например, в искушении Христа сатаной в «Дурных днях»: *Припомнился скат величавый В пустыне, и та крутизна, С которой всемирной державой Его соблазнил сатана*. Более амбивалентно то же самое дано в образе маслин, которые *Пытались вдаль по воздуху шагнуть* («Гефсиманский сад»; ср. полетность Скрябина). Однако параллельно (в поздних стихах!) Пастернак создает и позитивный вариант подобной перспективы. В «Музыке» (1956) романтический музыкант *законно и сверху* властвует над городом, а вагнеровский *полет валькирий* напоминает о личном мифе, причем под знаком не поражения, а победы художника, отождествленного с демоническим верхом³⁰.

От валькирий естественно перейти к мотивам, в которых можно предположить непосредственную связь с комплексом Иакова и падения с лошади. Таковы:

- ходьба: образы передвижения пешком или бегом (очень многочисленные), а также образы ноги, ступни, хромоты, ранения в ногу (тоже представленные, но не столь явственно, чтобы констатировать озабоченность детской травмой);
- ранение, болезнь (о чем писалось много); отметим, что знаменитый *конский глаз* дан больным, простертым (ср. *с подушек...*), а не галопирующим (в отличие от цветаевской романтизации Пастернака как сочетания араба с его скакуном)³¹;
- строй: образ строя, преимущественно мужского (с непопаданием в который, видимо, связано чувство вины и неполноценности), встре-

чается в стихах Пастернака довольно часто³², есть и образ женского строя, например в «Лете» («Ирпень — это память о людях и лете...»): *В дни съезда шесть женщин топтали луга* (к этому стихотворению мы еще вернемся);

- конная езда: скачка, лошади, поводья, удила, упряжь³³; ср. *Вьеду на коне на паперть <...> Лошадь взвил я на дыбы <...> Чтоб тебя, военный лагерь, Увидать с высот судьбы <...> Чтоб преданьем в вечность впасть* («Художник», 4); *Уходит с Запада душа <...> как <...> Пускаются в ночное (!)* («Весеннею порою льда...»); повторяющийся образ Георгия Победоносца (в стихах о войне и в «Сказке» из «Доктора Живаго»); *телегою проекта Нас переехал новый человек* («Когда я устаю от пустозвонства...»). Интересный случай — «Заместительница», где фотокарточка пускается вскачь, *как мюрид*, причем несет ее не скакун *<...> Не он, не топ подков, Но только то, но только то, Что — стянута платком*. Это напоминает личный миф Пастернака, в особенности нарядение девочкой и перетянность в талии³⁴; а кончается стихотворение типичным “экстазом падения”: *и до упаду, в лоск*;
- эротическое господство/преклонение: загадочность женского начала, падение на колени, готовность подвергаться побоям; ср. *Я горжусь этой мукой. Рубцуй! <...> О, секи!* («Я их мог позабыть?...»); *платить добром За зло бруски с паутиной. Пить с веток, бьющих по лицу* («Любить — идти...»). Это важная тема садомазохизма, декадентско-романтического культа страдания и ее творческой переплавки в радостный, хотя и “попраный” экстаз и христианскую жертву (см. ниже);
- образ божества, как правило сопряженный с топосом верха/низа; так, Бог призывается *сверху окуп<уть> свой мир в спасибо* лирического “я”. В функции божественного начала у Пастернака часто выступают его символические варианты: Рождественская звезда, которая *возвышалась горящей скирдой*³⁵ (ср. *революционную копну* в раннем стихотворении «Распад» и зарево в Оболенском); народ (*Ты без него ничто. Он, как свое изделие, Кладет под долото Твои мечты и цели*; «Счастлив, кто...»³⁶); *гений поступка* — вождь, от которого *тяжелеет*, то есть метафорически беремнеет, губка-поэт (Парамонов 1991)³⁷.

3. Комплекс Актеона/Геракла

Очертив некоторые личные мифологемы Пастернака и проблематику его “пораженческого экстаза”, рассмотрим теперь их взаимодействие в трактовке соответствующих классических под-

текстов. Отсылки к мифологическим и литературным сюжетам встречаются у Пастернака достаточно часто³⁸ — в стихах фигурируют Кастор и Поллукс, Лаокоон, царица Спарты, Ганимед, Ева, Христос, персонажи «Гамлета», «Фауста», повалившаяся без сил амазонка в бору, вакханка, поднятая с амфор и использованная поэтом, и многие другие. Обратимся к одному из программно античных стихотворений.

В статье о поздней лирике Пастернака **Ливингстон 1978** *восемь строк о свойствах страсти*³⁹ соотнесены с соответствующими ранними восьмью с половиной строками — фрагментом «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918—1922):

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей И, как лилий, атласных и властных бессильем ладоней! Отбывай, ликованье! На волю! Лови их — ведь в бешеной этой лапте — Голошенья лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне. Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей, Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей, Целовались залившимся лаем погони И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей. — О, на волю! На волю — как те!

Энджела Ливингстон отмечает сухую формульность поздних стихов (особенно ясно выступающую на фоне многочисленных, в том числе словесных и фонетических, сходств между двумя текстами), подчеркивая, что даже имена героев — Аталанты и Актея — заменяются теперь *инициалами* (**Ливингстон 1978**: 173—174).

С поэтической точки зрения, «Заплети...» — типичный экстатический ранний Пастернак: *властных бессильем, бешеной, обеспамятев, свистевшей в ушах, треском, на волю, заХлебнувшиХся эХом оХот*» (ср. в позднем стихотворении: *нечаянностьХ впопыХаХ*) и т.п. Но с античной точки зрения строка *Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей* — нонсенс, ибо Актей (Актеон) и Аталанта никогда не встречались друг с другом ни в Калидоне, ни вообще где бы то ни было в греческих мифах⁴⁰. Вряд ли, однако, эта путаница может объясняться случайностью или невежеством, — Пастернак хорошо знал античную традицию⁴¹.

Попытаемся разобраться в направлении и возможных пружинах мифологического сдвига, произведенного Пастернаком. Действительно, нет мифа, в котором Актей (Актеон) гнался бы за Аталантой или за ланью или был как-либо связан с той или другой или с калидонской охотой. Со своей стороны, Аталанта участвовала в ней, но охота была на вепря, и ни охота, ни Аталанта не имеют отношения к лани. Минимальным было, по-видимому, и участие лошадей — большинство участников были пешими. И все же пас-

тернаковский образ — вовсе не выдумка, не имеющая под собой никакой почвы, а скорее продукт целой серии трансформаций, интересным образом группирующихся вокруг не названной в тексте Артемиды.

Охотница Артемида была лунной богиней-девственницей, соперницей патриархальных богов во главе с Зевсом и покровительницей древних оргиастических культов. Последнее не противоречило девственности, которая, по-видимому, была позднейшим символическим выражением роли Артемиды как реликта матриархальных обычаев и противницы моногамного брака. Актеон подсмотрел за купающейся Артемидой и за этот акт вуайеризма⁴² был превращен ею в оленя и затравлен его же собаками. Это была ритуальная гибель царя⁴³, приносимого в жертву в соответствии с сезонным циклом плодородия. Олени/лани были атрибутами Артемиды — четверка оленей или рогатых ланей везла ее колесницу. Иными словами, Пастернак превращает жертву (Актеона) в преследователя, то есть выворачивает наизнанку миф, где охотник приносился в жертву богине-девственнице.

А кто такая Аталанта? Охотница, воительница, протеже и ипостась Артемиды, не желавшая выходить замуж. Она участвовала в калидонской охоте на вепря, насланного опять-таки Артемидой (одним из атрибутов лунного культа которой были клыки вепря). Гнев Артемиды был вызван тем, что ее обошли жертвоприношением, которое было бы эквивалентом убийства самого калидонского царя Энея. Мужчины были против участия Аталанты, но влюбленный в нее организатор охоты, сын Энея — Мелеагр, настоял на том, чтобы она была допущена. Аталанта первой ранила вепря, Мелеагр добил его и отдал ей приз, в результате чего сам погиб в последовавшем внутрисемейном конфликте. Почетный охотничий приз примирил с Аталантой ее отца, которому не нравилось, что она родилась девочкой — он хотел мальчика; Аталанту выкормила медведица, и она выросла, так сказать, бой-бабой⁴⁴. Помирившись с Аталантой, отец попытался против воли выдать ее замуж, но она поставила условие, что убьет всякого, кто не сможет от нее убежать, что и делала, пока очередной претендент на ее руку, Меланион, не перехитрил ее. Бросая во время погони на землю яблоки (данные ему Афродитой, сторонницей моногамного брака), он задержал Аталанту, не дал себя догнать, выиграл состязание и женился на ней. Таков хеппи-энд классического мифа, архаичная же — матриархальная — праформа этого эпизода состояла, по-видимому, в следующем. Жрица гналась за царем, назначенным в жертву, убивала его, а яблоки служили не средством его спасения, а символом плодородия, во имя которого и совершалось жертвоприношение. Иными словами, имела место ритуальная си-

туация, мало отличная от историй гибели Актеона и Орфея. Итак, Аталанта (подобно Артемиде), как правило, сама гонится за животным или за женихом; и только в одном, позднем, варианте мифа ей не удается догнать и убить его.

Нет ли, однако, в греческой мифологии персонажа, который бы гнался за ланью или оленем? Олень и лань были как атрибутом Артемиды⁴⁵, так и ее типичной добычей. Интересно, что в воспоминаниях брата поэта (**Пастернак А. 1983**) целая глава посвящена выступлению Айседоры Дункан в 1908 году с номерами, представляющими Артемиду в погоне за оленем, а также амазонку и Нике — трех античных воительниц!⁴⁶ Для наших целей, впрочем, больше подошла бы лань, за которой гонится герой-мужчина. Такая есть — это керинейская лань, поимка которой стала третьим подвигом (по мифологической сути — брачным испытанием) Геракла⁴⁷.

Кандидатура Геракла как неназванного участника пастернаковской версии охоты подкрепляется еще рядом мифологических мотивов. Так, четвертый подвиг Геракла состоял в охоте на эриманфского вепря, что облегчает контаминацию с калидонской охотой по признаку общности добычи⁴⁸. Более того, Геракл позднее поселился в Калидоне, где женился на Деянире — сестре Мелеагра и мог быть участником каких-то других *охот в Калидоне*, потенциально покрываемых типично пастернаковской множественной формулой.

Наконец, девятый подвиг сталкивает Геракла с Ипполитой — царицей амазонок, у которой он добывает ее волшебный пояс, а ее убивает. Амазонки поклонялись Артемиде и Арею, сохраняли матриархальный строй, считали происхождение по матери, приносили мужчин в жертву и перебивали мальчикам ноги (!), чтобы те не могли стать воинами. Амазонки были носительницами догреческого культа лошадей и первыми применили боевую кавалерию. Победа Геракла над еще одной воительницей типа Артемиды дополняет тот его образ, которым, по всей видимости, подменяется Актеон в стихотворении Пастернака⁴⁹. Это образ отказа от растерзания жрицами/амазонками, образ подчеркнуто победный, героический, а не жертвенный⁵⁰. Недаром в стихотворении «Сложив весла» любовная аргументация лирического субъекта в ключевой момент апеллирует к Гераклу как мировому символу мужественности (*Это ведь значит — обнять небосвод, Руки сплести вокруг Геракла громадного*), трактованной в гиперболической манере Маяковского.

Трансформации античного материала, осуществленные в стихотворении, — вполне в духе поэтики Пастернака, строящейся на перестановке и даже перемешивании обстоятельств описываемо-

го, его причин, следствий, субъектов и объектов, а также на цитатных коллажах⁵¹. Но в данном случае дело, по-видимому, не сводится к общестилистической установке; чувствуется более специфическая идейная сверхзадача. Стихотворение принадлежит к циклу «Разрыв», в котором лирический герой пробует самые разные способы приятия/преодоления покинутости⁵², причем часто в “мужском”, “маяковском” варианте⁵³. В «Заплети этот ливень...» избрана, как мы видели, полная, в духе wishful thinking, геркулесовская победа: мужественное начало берет верх над женским, представленным Аталантой, Артемидой, ланью, жрицами и обычаем жертвоприношения героя-мужчины. В то же время самая потребность в такой метаморфозе и ее мифологическая зашифрованность выдают напряженное подспудное присутствие противоположного: андрогинного, женского, жертвенного комплекса, соответствующего пораженческому экстазу à la Пастернак. Очевидна также переключка с мотивами личного мифа вплоть до прямого переписывания эпизода «В ночное» (в особенности каким он дан у А. Л. Пастернака). Наконец, вероятна связь с хлебниковским образом оленя, превращающегося из добычи в охотника — льва, который *показал искусство трогать* («Грушобы», 1908)⁵⁴.

Итак, не названная, но напрашивающаяся оппозиция здесь — Актеон/Артемиде, медируемая путем подмены Актеона Гераклом. В результате победа достается Актею—Гераклу, но подспудно силен интерес к принесению себя в жертву Артемиде, с ее воинственной девственностью и скрытой оргиастичностью.

Что касается источников греческих интересов Пастернака, то один из них можно указать вполне определенно. В 1910-е годы Пастернак увлекался Суинберном, в частности его драмами: «Шателляр» (которого перевел, а рукопись потерял) и «Аталантой в Калидоне». Поэтическая и личная мифология Суинберна была одним из крайних выражений «романтической агонии» (**Праз 1970**) — в том ее варианте, который акцентировал и эстетизировал садомазохизм, образ роковой женщины и андрогинизм. В одном из стихотворений Суинберна роковая женщина по имени Империя истязает двух братьев, заставляя их переодеваться в женское платье. Роковыми мучительницами мужчин являются и Мария Стюарт в «Шателляре» (ср. у позднего Пастернака: *Ранить сердце мужское, Женской лаской пленять*; «Вакханалия»), и холодная Аталанта, по вине и у ног которой умирает Мелеагр⁵⁵. Согласно Празу, многие страницы Суинберна непосредственно восходят к маркизу де Саду, в частности рассуждения о том, что садизм вовсе не «неестествен», ибо в самой природе все время происходит процесс жестокого разрушения/созидания. Этот мотив и многие другие “зловеще-романтические” мотивы, в частности только что назван-

ные “мучительские”, характерны для поэтики Пастернака, в которую они вошли, что называется, в снятом виде⁵⁶.

В плане личной мифологии Пастернака, и в особенности его “комплекса амазонок”, любопытную параллель являет следующий эпизод из биографии Суинберна. Его ментор Данте Габриэль Россетти, желая спасти Суинберна от бремени подавленного гомосексуализма, нанял цирковую наездницу (!) Аду Менкен, с тем чтобы она наставила его на путь истинный в любовных вопросах. Однако она потерпела неудачу и даже, по слухам, честно вернула Россетти деньги «как незаработанные»⁵⁷.

Отнюдь не имея в виду приписывать Пастернаку гомосексуализм или садомазохизм, укажу на риторико-эстетическое родство этого сюжета с пастернаковскими, к которым здесь уместно подключить героиню «Спекторского» — Ольгу Бухтееву⁵⁸.

Повествователь говорит о ней в мужском роде (*Бухтеева мой шеф по всей профформе*); у нее *револьвер*; Спекторский в ее глазах *плюгав*; а ее последняя реплика: *Каким другим оружием вас добить?* говорит сама за себя. В журнальном варианте любовной сцены на даче⁵⁹ она названа *всадницей матраца* (впрочем, к мужской чести героя, *измученной*) и изображена скачущей/несомой по воде (ее *уже по стрелжню выпрямив несло*)⁶⁰. Вся сцена в целом пронизана экстазом до потери сил и даже жизни (*Уже почти остывшую, как труп*), а конский мотив представлен еще и *гривой*.

4. Олений мотив

Калидонское стихотворение подсказывает желательность выделения “оленьей” и, шире, “животной” темы у Пастернака, связанной с лунными, экстатическими, языческими и любовными мотивами. Естественный фон для нее образует широко распространенный в литературе первой четверти XX века животный топос, в частности тема “заклания животных” (лошадей, собак) у Маяковского, Пильняка, Есенина, Мандельштама, Бабеля и др., а также соответствующие мифологические параллели-источники, в том числе в северных мифологиях.

“Оленьей” теме почти целиком посвящено стихотворение Пастернака «С полу, звездами облитого...» из цикла «Болезнь»⁶¹, который соседствует с «Разрывом» (включающим «Заплети этот ливень...») и тоже разрабатывает ситуацию покинутости⁶². Стихотворение насыщено экстатическими образами: пейзаж дыбится, тянется вверх, к луне и звездам, гиперболически окутывая дымами созвездие Кассиопеи⁶³. Появляющийся затем лирический

субъект тоже встает, дикий, растущий среди и наподобие рогатого сада, который, в свою очередь, подобен лосю. Этому лосю/саду достигает до колен снег — еще одна экстатическая медиация между верхом и низом (причем с участием колена, то есть части ноги, ср. личную мифологию Пастернака), и ему видится полуночная четверть луны (ср. лунные коннотации Артемиды). Он стоит *как вкопанный*, а затем гнется и с полу подхватывает и поднимает до небес звезды и ночь, осуществляя таким образом серию типовых, экстатических à la Пастернак, медиаций между верхом и низом (стояние, движение вниз-вверх). Наконец, хаос его веков/рогов не спилен, то есть он не ранен, не кастрирован, не побежден. Архетипический, в частности в рамках скандинавской мифологии, смысл стихотворения требует дальнейшего анализа, однако несомненно как связь оленьей темы с женскими/лунными мотивами в духе “комплекса Актея” и с топосом мирового дерева (**Баевский 1980**), так и ее экстатическое, но без полной жертвенности, решение.

Прообраз этого пучка мотивов есть в «Орешнике» (1917), сознательно заряженном языческой энергией, якобы ушедшей в прошлое, а в действительности повсеместно быющей ключом:

О, место свиданья малины с грозой, Где, в тучи рогами лишайника тычьась, Горят, одуряя наш мозг молодой, Лиловые топи угасших язычеств!

В лирике второго периода присутствием оленьей темы отмечено стихотворение «Лето» (1931), в особенности его средние строфы (IV и V)⁶⁴. Сравнительно идилличное в начале, стихотворение кончается апокалиптическим коллажем «Пира» Платона и «Пира во время чумы» Пушкина, в частности *ураганом аравийским*, который, в полном соответствии с поэтикой экстаза как падения, ложится *под руки* Мери-арфистки⁶⁵, сочетая экстаз, смерть, творчество и бессмертье. Что же тут делают, перефразируя Бабеля, женщины и олени?

Женщины вшестером топчут луга (строй, ходьба, попираие), образуя параллель к облакам, которые представлены пасущимися и таким образом предвещают оленей. Олени появляются в качестве метафоры зарниц (ср. ночной пейзаж в стихотворении «С полу, звездами облитого...»), вздымающих свои рога (!), в то время как простор ставится на колени (еще одна тематическая и рифменная переключка с тем же стихотворением). Олени едят из рук женщин (то есть покоряются им; ср. тему олень — охотницы); женщины, однако, продолжают запирают свои двери на крюк, что напоминает характерный пастернаковский мотив потенциального изнасилова-

ния⁶⁶, внося в общение женщин с зарницами-оленьями карнавално-эротические обертоны.

Последнее явление оленьего мотива — в стихотворении «Тишина» из «Когда разгуляется»⁶⁷. Лось/лосиха является там в ореоле лучей и столбов пыли — экстатический образ, сочетающий мотивы строя и чудесного преображения⁶⁸. Затем лосиха представлена стоящей посреди леса (стояние, контакт с мировым деревом), поедая лесной подсед и соприкасающейся с желудем (нагибание, висение — медиации верха и низа; мировое дерево). Она окружена деревьями в *столбняке* (опять экстатическое стояние) и растениями, завороченно взирающими на нее снизу вверх⁶⁹. В финале в действие вступает ручей, обретающий дар речи, чтобы *[н]ро этот небывалый случай <...> рассказать Почти словами человека*. Явление лосихи подано как чудо, однако карнальные аспекты оленьего комплекса здесь значительно слабее, чем в предыдущих манифестациях⁷⁰.

* * *

Руководствуясь, с одной стороны, духом яacobсоновской статьи о мотиве статуи у Пушкина (**Яacobсон 1987 [1937]**), а с другой стороны, идеями и материалом работ, открывших перспективную область архетипического изучения Пастернака⁷¹, я попытался наметить пути прочтения инвариантных мотивов и личных мифологем Пастернака в их взаимном освещении друг другом. Полученная картина может быть резюмирована следующим образом. В поэтике Пастернака сосуществовали, боролись и синтезировались два противоположных начала: “романтико-героическое, мужское, маяковское, охотничье, языческое, активное, верховое, верхнее” и “жертвенное, пассивное, женственно-андрогинное, христианское, простертое, нижнее”. Их напряженным взаимодействием объясняется многое в самовосприятии поэта, подоплеке рассмотренных текстов и системе экстатических мотивов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 1994 [1991]**; впервые — в сб.: Boris Pasternak. 1890—1990 / Ed. Lev Loseff. Northfield VT: The Russian School of Norwich University. P. 52—74.

¹ Ср. *Он вне себя. Он внес с собой Дворовый шум* (о Новом годе, выльчивающем тоску лирического субъекта; «Январь 1919 года»); *скатывает По кровле, за желоб и через* («Плачущий сад»).

² Ср. *На побежденной мостовой Устало тополя толпятся <...> От взятых только что препятствий <...> За полдень поскорей усесться <...> Вписать в него твое соседство* («Ты здесь, мы в воздухе одном...»). Напрашивается мысль, не из общего ли с Пастернаком источника происходит и метафора проекции парадигматики в синтагматику, основополагающая для научной мифологии Р. Яacobсона (см. **Яacobсон 1975 [1961]**), не говоря о его трактовке пастернаковской тропики (**Яacobсон 1987 [1935]**)?

³ О теме “великолепия” как одной из центральных у Пастернака см. **Нильссон 1978 [1959]**; **Жолковский 1980 [1974]**, **1996 [1978]а**. Ниже общие утверждения о пастернаковских инвариантах, опирающиеся на эти работы, будут делаться без специальных отсылок.

⁴ «Он приехал, и сразу же пошли репетиции “[Поэмы] Экстаза”. Как бы мне хотелось теперь заменить это название, отдающее тугою мыльной оберткой, каким-нибудь более подходящим!» («Охранная грамота», 1. 3).

⁵ Ср. еще: *Лучше, выиграв, уйти <...> Так рождался победитель* («Смелость»); *Своею жертвой путь прочертишь* («Смерть сапера»); *Я ими всеми побежден, И только в том моя победа* («Рассвет»); *Теряют власть, роняют честь, Когда у них есть неть причина* («Косых картин, летящих ливня...»).

⁶ Ср., в частности, мотив “спуска до нуля” у Льва Толстого (о нем см. **Жолковский и Щеглов 1996**: 127); важность личного, литературного и идейного имиджа Толстого для Пастернака известна. О славянофильско-русском, а также “феминистско-зеленом” аспекте Пастернака см. **Парамонов 1990**.

⁷ Приведу важнейшие из соответствующих фрагментов.

«Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц. Как летом девятьсот третьего года в Оболенском <...> тонула воспитанница знакомых, живших за Протвой. Как погиб студент, бросившийся к ней на помощь, и она затем сошла с ума, после нескольких покушений на самоубийство с того же обрыва. Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движения в гипсе, горели за рекой эти знакомые, и юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат. Как, натягиваясь, точно запущенный змей, колотилось косоугольное зарево и вдруг, свернув трубою лучинный переплет, кувыркром ныряло в кулебячные слои серо-малинового дыма.

Как, скача в ту ночь с врачом из Малоярославца, поседел мой отец при виде клубившегося отблеска, облаком вставшего со второй версты над лесною дорогой и вселявшего убеждение, что это горит близкая ему женщина с тремя детьми и трехпудовой глыбой гипса, которой не поднять, не боясь навсегда ее искалечить» («Охранная грамота», 1. 2).

«В ту осень возвращение наше в город было задержано несчастным случаем со мной. Отец задумал картину “В ночное”. На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением, что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах» («Люди и положения», глава «Скрябин», 3).

«[В] ночное” воспринималось отцом <...> в характере скифского наследия. Особенно <...> когда он впервые увидел <...> кавалькаду из крестьянских девок, поразивших его своей смелостью; они <...> не без особого ухарства, вихрем мчались на неоседланных <...> лошадях <...> вот такие “валькирии” <...> Зрелище <...> было <...> красочным, а нам — мне и Боре — <...> увлекательно завидным; <...> задорное молодечество молодых амазонок <...> весь дух этой предстоящей гонки по бездорожью <...> был настолько фееричен <...> что эту радость молодости только и можно было назвать — поэмой огня <...>

Мы часто втроем, отец со своими неразлучными альбомчиками, я с братом <...> зрителями <...> и подносчиками мольберта <...> были на месте, когда еще готовился выезд за околицу. Молодые, веселые, задиристые — и не без кокетства — девицы и молодайки были с нами уже знакомы <...> Разбирая лошадей <...> они перекидывались шутками и какими-то им ясными намеками, отчего та или иная, конфузясь, прикрывала рот кончиком платка, под грохот общего гогота во все горло. Перекидывая свои легкие и гибкие тела, вмиг уже сидя верхом, они еще какое-то время болтали и языками и черно-загорелыми ногами; лошади же, переступая с ноги на ногу, не знали, с какой из них пускаться в рысь.

От вихревой скачки их <...> волосы, заплетенные в косы, взметывались горгонными змеями <...> Их широченные юбки <...> задранные верховым сиденьем, надувались пузырем от ветра и вились за хозяйкой вымпелами, как и головные платки. Все плыло и пылало в огне последних лучей солнца <...> Зрелище скачущих по полям амазонок становилось волнующе-тревожным — дикостью экспрессии в движении — коней, рук и ног всадниц <...>

Мой брат с детства отличался неодолимой страстью овладеть тем, что явно ему было не под силу или что совершенно не соответствовало складу его мыслей и характера <...>. Ежедневно глядя на выезды наездниц, он решил испытать себя в этой трудности. Тут никакие уговоры не могли <...> отклонить его от исполнения задуманного <...> Наездница решила изменить обычный путь. Когда табун подходил уже к речке, где-то раздалось призывное ржанье чужой лошади <...> Резко повернув за жоаком, табун бросился к ржавшей лошади <...> кобылка, на которой скакал потерявший управление и равновесие, растерявшийся Боря, стала подкидывать задом, и Боря <...> стал заваливаться <...> В конце концов он не удержался и упал

на бок, скрывшись с наших глаз за табуном, который <...> помчался дальше <...>

Боря был жив <...> Ногой шевелить он не мог <...> Дома доктор вправил разбитую в бедре ногу; под утро отец поехал в Малоярославец за хирургом и сиделкой. Уже одной этой встряски было достаточно, чтобы отвлечь отца от продолжения работы по картине <...> Для отца это была потеря, ничем не возместимая» (Пастернак А. 1983: 97—100).

⁸ Поздние воспоминания Б. Л. Пастернака содержат признание в автотифологизации (см. Флейшман 1990: 9—14), ответственность за которую он ранее перелagal на читателя. Ср. «Я не буду этого описывать, это делает за меня читатель. Он любит фабулы и страхи и смотрит на историю как на рассказ с непрекращающимся продолженьем» («Охранная грамота», 1. 2) — и: «Я <...> с малых лет был склонен к мистике и суеверию и охвачен тягой к провиденциальному <...> верил в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания <...> Я подозревал вокруг себя всевозможные тайны <...> То на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока. То я воображал, что я не сын своих родителей, а найденный и усыновленный ими приемыш» («Люди и положения», глава «Скрябин», 3).

⁹ Ср. также тонувшую девушку, которая жила «за Протвой», и ее дом, горевший «за рекой».

¹⁰ См. Примеч. 8; здесь, кстати, возможны аналогии и с эдиповым комплексом, тем более что Oedipus значит “вздутая нога”. Впрочем, “чудесное рождение” (не от своих родителей) характерно и для Моисея, Христа и других основателей религий. Ср. также соображения Раевской-Хьюз о роли “разрыва-отказа” в творческой биографии Пастернака.

¹¹ Ср. единственное упоминание о валькириях у Пастернака: в стихотворении «Музыка», пронизанном триумфально-героическим — “вагнеровским” — восприятием искусства.

¹² Поэтические отражения этого отмечены у Флейшмана и Барнза.

¹³ Ср. также неоконченную поэму «Зарево» (1943).

¹⁴ См. Примеч. 8; ср. соображения Б. Парамонова (Парамонов 1990, 1991) об андрогинности Пастернака и далеко идущем отождествлении революции с *девочкой в чулане* и разработку Пастернаком повествования с женской точки зрения (в «Детстве Люверс»).

¹⁵ *Щебет женщин сносит словно бич* («Женщины в детстве»); *Навек ребенку в сердце вкован Облитый мукой облик женщины В руках поклонников Баркова* («Лейтенант Шмидт»).

¹⁶ «Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пушенный рикошетом ка-

мень, точно немногого недоставало, и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета <...> Он <...> напал на Толстого, проповедовал сверхчеловека <...> нищезанятость» («Люди и положения», глава «Скрябин», 3). В связи с толстовским — *avant la lettre* — отношением к суперменству отметим сходство этого портрета Скрябина со сценой награждения русских солдат Наполеоном, уверенным, что ордена окажутся магически прикрепленными к груди («Война и мир», II, 2, XXI).

¹⁷ Ср., кстати, полуреалистическую мотивировку чуда, прямо переключаящегося со скрябинской походкой, в «Дурных днях»: *И море, которым в тумане Он к лодке, как посуху, шел.*

¹⁸ Эта связь отмечена в **Гаспаров Б. 1995**.

¹⁹ *Когда б мы поддались напору Стихии, ищущей простора, Мы выросли бы во сто раз. Все, что мы побеждаем, — малость, Нас унижает наш успех. Необычайность, небывалость Зовет борцов совсем не тех. Так ангел Ветхого Завета Нашел соперника под стать. Как арфу, он сжимал атлета, Которого любя жила Струною ангелу служила, Чтоб схваткой гимн на нем сыграть. Кого тот ангел победил, Тот правым, не гордясь собою, Выходит из такого боя В сознаны и расцвете сил. Не станет он искать побед. Он ждет, чтоб высшее начало Его все чаще побеждало, Чтобы расти ему в ответ» («Созерцание»; см. «Люди и положения», глава «Девятисотые годы», 9). Очевидно сходство (в том числе метрическое) этого фрагмента с «Быть знаменитым некрасиво...».*

²⁰ «Иаков <...> сказал: умилоствивлю его дарами, которые идут предо мною, потом увижу лице его; может быть, и примет меня <...> И встал в ту ночь, и, взяв двух жен своих, и двух рабынь своих и одиннадцать сынов своих, перешел через Иавок в брод. И <...> перевел чрез поток <...> все, что у него [было]. И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари; И, увидев, что не одолевает его <...> повредил состав бедра у Иакова <...> И сказал: отпусти меня, ибо взошла заря. [Иаков] сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь Меня. И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь. Спросил и Иаков, говоря: скажи имя Твое. И Он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? И благословил его там. И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо [говорил он]: я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя. И взошло солнце <...> И хромал он на бедро свое. Поэтому и донные сыны Израилевы не едят жилы, которой [боровшийся] коснулся <...> на составе бедра Иакова» (**Быт 32**: 20—32).

«Взглянул Иаков, и увидел, и вот, идет Исав <...> И поставил слуганок и детей их впереди, Лию и детей ее за ними, а Рахиль и Иосифа позади. А сам пошел пред ними, и поклонился до земли семь раз, подходя

к брату своему. И побежал Исав к нему навстречу, и обнял его <...> и целовал его, и плакали <...> И сказал Исав: для чего у тебя это множество? <...> И сказал Иаков: дабы приобрести благоволение в очах господина моего <...> Иаков сказал: <...> прими дар мой от руки моей; ибо я увидел лице твое, как бы кто увидел лице Божие, и ты был благосклонен ко мне <...> Бог даровал мне, и есть у меня все <...> И тот взял» (**Быт. 33**: 1—11).

О тематике и структуре этого эпизода см. **Фоккельман 1975**, глава 5.

²¹ Ср., кстати, провиденциальную роль Евграфа в судьбе Юрия Живаго.

²² А ранее (**Быт. 25**: 26; 27: 36) — на пятке: Иаков появляется на свет, уцепившись за пятку Исава, откуда и получает свое первое имя.

²³ Ср. в пастернаковских стихах образы лица грозы, сорвавшей маску, потери власти и чести, срывания налета недомолвок, приводящего на архетипический пир; о последнем см. ниже, в связи со стихотворением «Лето».

²⁴ У Пастернака безымянность опущена, зато добавлена (по сравнению с рилькевским оригиналом) арфа. В связи с “безымянностью” стоит отметить роль среднего рода в этом стихотворении Рильке, а также среднего рода и безличных конструкций в его поэзии вообще, что характерно и для поэтической грамматики Пастернака. Ср. также игру с неназываемостью ветхозаветного Бога в строчке *Ягайлов и Ядвиг* («Давай ронять слова...»), анаграммирующую имя Ягве (**Жолковский 1976а**: 72).

²⁵ На другой берег (ср. ручей, реку, обрыв и т.п. в эпизоде падения с лошади) Иаков выходит на следующее утро, под другим именем, хромя, то есть в каком-то смысле мертвым и воскресшим. Это типичный предхристианский мотив, справедливо переосмысляемый у Пастернака как христианский. Возможна также параллель с Дионисом — хромым богом, дважды рожденным и выношенным Зевсом в собственном бедре, после его убийства Герой. Дионис воспитывался как девочка, был полуженствен, а в дальнейшем воевал с амазонками.

Заслуживает упоминания, хотя бы в качестве интертекстуально-биографической виньетки, тот факт, что еврейское имя Леонида Осиповича Пастернака было Исаак, то есть то же, что у отца Иакова (**Барнз 1989**: 3)!

²⁶ Особенно — для стихов о войне, в значительной степени дежурных идейно и инерционных поэтически.

²⁷ Этот мотив соседствует в пастернаковском мире с образами “измельчения, крошения”; его глубинная связь с комплексом жертвы, в частности христианской (и, значит, “пораженческого экстаза”), проявлена в формуле “топтать — распинать”: *Женщины в дешевом затрапезе Так же ночью топчут башмаки. Их потом на кровельном железе Так же распинают чердаки* («Объяснение»).

²⁸ *Словно в бурю смерч, над головою Будет к небу рваться этот крест. Брошусь на землю у ног распятья <...> Слишком многим руки для объятья Ты*

раскинешь по концам креста <...> Но <...> И столкнут в такую пустоту, Что <...> Я до воскресенья дорасту («Магдалина», 2).

²⁹ Кстати, последняя изображена стоящей в дверях, то есть “сбоку”, — еще одна типовая медиация верх/низ у Пастернака: вместо вертикали — горизонталь, вместо романтического “возвышения над” — “соседство”; ср. характерную для романтической футуриста Маяковского стратегию снижения всего возвышенного с целью самовозвышения за его счет.

³⁰ Дом высылся <...> Несли рояль <...> Как колокол на колокольню <...> Над ширью городского моря, Как с заповедями скрижалей На каменное плоскогорье <...> И город <...> Как под водой на дне легенд, Внизу остался под ногами. Жилец шестого этажа На землю посмотрел с балкона, Как бы ее в руках держал И ею властвуя законно. Следуют три строфы, описывающие процесс творчества в духе очевидного самоотождествления поэта с изображаемым артистом, и далее: Или, опередивши мир На поколения четыре, По крышам городских квартир Грозой гремел полет валькирий («Музыка»).

³¹ Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса Гляжу, страшась бессоницы огромной <...> Как просят пить, как пламенны Глаза капсюль и пузырьков лечебных!» («Мне в сумерки ты все — пансионеркою...», цикл «Болезнь»). Ср. замечания Парамонова о маскулинизирующем понимании Пастернака Цветаевой (Парамонов 1990).

³² Ср. характерные обороты: Я в ряд их не попал. Но и не ради форса С шеренгой прихлебал В родню чужую втерся («Счастлив, кто...»).

³³ Отметим, кстати, что программное “приятие упряжи” в стихотворении «Мне хочется домой, в огромность...» (см. Жолковский 1991 [1985]) выражает коллаборационистскую тему через лошадиный код; во многих других случаях хомуты, наоборот, сбрасываются, поводья рвутся и т.п.

³⁴ Ср. также строки из «Вакханалии»: И своей балерине, Перетянутой так, Точно стан на пружине, Он шнурует башмак; и ранее: Это ведь двойники <...> Точно брат и сестра.

³⁵ Она пламенела, как стог, в стороне От неба и Бога, Как отблеск поджога, Как хутор в огне и пожар на гумне. Она возвышалась горячей скирдой Соломы и сена Среди целой вселенной, Встревоженной этою новой звездой («Рождественская звезда»).

³⁶ Ср. в поздних стихах: О боже, волнения слезы Мешают мне видеть тебя <...> Ты держишь меня, как изделие, И прячешь, как перстень, в футляр («В больнице»).

³⁷ И этим гением поступка Так поглощен другой, поэт, Что тяжелеет, словно губка, Любуя из его примет. Как в этой двухголосой фуге Он сам ни бесконечно мал, Он верит в знание друг о друге Предельно крайних двух начал («Художник», конец полного варианта; Пастернак 1990б, 2: 273); наличие характерная фигура самоумаления поэта (осложненная здесь еще и мотивом символической женственности) по сравнению с величием его “божественного” партнера.

³⁸ Во всяком случае — чаще, чем следовало бы из формулировки Синявского, что у Пастернака мир увиден глазами «первого поэта на земле» (Синявский 1965: 24), а также из сопоставления с открытым мифологизмом Мандельштама.

³⁹ О беззаконьях, о грехах, Бегах, погонях, Нечаянностях впопыхах, Локтях, ладонях. Я вывел бы ее закон, Ее начало, И повторял ее имен Инициалы («Во всем мне хочется дойти...», 1956).

⁴⁰ Комментаторы Пастернака по-разному отреагировали на его мифологическую новинку: согласно Л. А. Озерову, Актей гонится за Аталантой в Калидоне (Пастернак 1965: 643); В. С. Баевский и Е. Б. Пастернак отмечают преследование Актеем Артемиды, мифологическим эквивалентом которой является Аталанта (Пастернак 1990б, 1: 471); Е. Б. и Е. В. Пастернаки упоминают и роковое подсматривание Актеона за Артемидой и связь с ней Аталанты (Пастернак 1985, 1: 558), а Е. В. Пастернак и К. М. Поливанов прямо констатируют «контаминацию нескольких сюжетов греческой мифологии» (Пастернак, 1: 676). В последующем изложении и анализе греческих мифов я опираюсь на Аполлодор 1989 и Грейвз 1983 [1955]. Критический пересмотр предлагаемого мной анализа пастернаковской версии калидонской охоты см. в Долинин 2006в.

⁴¹ Он учился у профессора А. Грушки (Флейшман 1990: 27); в «Охранной грамоте» античному взгляду на жизнь отведено важное место (Раевская-Хьюз 1989); и, наконец, мастерская и квартира отца поэта были полны античного материала. Как хорошо известно (и наглядно показано в воспоминаниях А. Л. Пастернака, отчасти приводимых в Примечании 46), вся эпоха рубежа веков была сознательно ориентирована на классику, и семья Пастернаков никак не была исключением.

⁴² О вуайеристских мотивах у Пастернака см. Матич 1999; Жолковский 2009 [1984]а.

⁴³ В одном из мифов в оленьем облике гибнет Орфей — одновременно царь и поэт (!).

⁴⁴ Кстати, об Артемиде и Аполлоне говорилось, что Латона родила Зевсу женоподобного мужчину и мужеподобную женщину.

⁴⁵ Так, ланью Артемиды подменила Ифигению, принесенную в жертву в Авлиде, — той самой ланью, которую ей посвятила Тайгета, в свое время сама превращенная Артемидой в лань во избежание (безуспешное) любовных посягательств Зевса. В другой раз Артемиды сама ненадолго превратилась в лань, с тем чтобы два претендовавших на нее близнеца, От и Эфиальт, поразили друг друга, выстрелив в нее с двух противоположных сторон (ритуальный смысл этого эпизода — все то же принесение охотника в жертву матриархальной жрице).

⁴⁶ «Вот стоит на сцене изваяние Артемиды-охотницы <...> Изваяние <...> начинает оживать — в движениях <...> Айседоры Дункан! Артистка <...> разворачивает <...> целый рассказ об охоте [курсив А. Л. Пастернака — А. Ж.] Вот Артемиды гонит крупную дичь — оленя <...> Дункан де-

лает длинные, красивые прыжки, взволнованная азартом бега, крупной рысью, с прискоками <...> она показывает нам на ограниченной сцене театра — ничем не ограниченную сущность погони: в жизни — в природе лугов и предлесий <...> Вот Артемида бросает свое тяжелое копье с нечеловеческой силой <...> Мы даже слышим свист летящего копья, воображаемого нами, — оно летит за убегающим оленем <...> По внезапной и бурной Артемидиной радости, выраженной фигурой Дункан, мы понимаем, почти что видим, что олень загнан, что копье поразило его; она, Артемида, кружится в танце, скачет, топает ногами <...> Ее движения экстаично резки и быстры; за ее спиной <...> в полете развеваются, как флаги на ветру, концы ее воздушной одежды; такое “реяние” мы не раз видели <...> на вазах или барельефах <...> Снова та же Артемида <...> в диком возбуждении вопит, кричит, поет — и над притихшими полями мы ясно слышим и песнь чудного пеана, отдаленный лай собак, терзающих добычу <...>

Или <...> вот амазонка, только что сражавшаяся с наседающим греком <...> Вот она, жестоко раненная в грудь, от боли закидывает руку за голову, стискивая зубы, и на миг замирает; такой ее увидел когда-то Поликлет <...> Она приходит в себя, медленно опускает <...> руку, поправляет <...> хитон — снова пускается в бой <...> А вот знакомые всем барельефы — с фризов храма Бескрылой Победы — самой Нике; по одним только торсам <...> и складкам <...> ткани <...> читается движение фигуры барельефа <...> и вся фигура божественно медленно и плавно продвигается к жертвеннику <...>.

Необычайной красотой всего виденного было, конечно, — *преображение*» (Пастернак А. 1983: 233—235).

⁴⁷ Геракл гнался за ней целый год, желая поймать ее живьем, в чем в конце концов преуспел, как и в умиротворении недовольной этим Артемиды. В одном из вариантов сюжета стрела Геракла бескровно ранит лань в ногу (ср. личный миф Пастернака); есть и более эротический вариант — с поимкой спящей лани.

⁴⁸ Интересная дополнительная параллель состоит в том, что Эриманф, на которого был наслан этот вепрь, также подвергся ослеплению за созерцание купающейся богини (правда, в этом случае Афродиты).

⁴⁹ Вспомним, что Дионис тоже воевал с амазонками, а вырос в женском платье; ср. пастернаковский миф о собственном младенчестве; ср. также женскую одежду таких бесспорно мужественных героев, как Ахилл и Геракл (в частности, одежду и подчиненную роль домохозяйки, отведенную Гераклу в его браке с Омфалой). Возможно, что здесь имеет место мифологизация переходной эпохи от матриархата к патриархату, когда жрица могла передоверять свои функции мужчине-жрецу, но он должен был при этом облачаться в ее одежду (Грейвз 1983, 2: 167).

⁵⁰ Растерзанию или принесению в жертву Артемиде/Артемидой подвергаются также Орест и спартанский мальчик с лисой, пожирающей его

внутренности. Один из вариантов той же мифологемы — ритуальная порка мужчины, вызывающая эякуляцию, призванную оплодотворить землю (ср. христианизированное, но в целом сходное изображение любви в «Любить, — идти...» выше). В свою очередь, растерзание и пожирание Диониса, венчаемое классической мифологией его спасением/воскрешением, знаменует символическую отмену жертвоприношения мужчины-царя жрицей.

⁵¹ О перестановках см. **Якобсон 1987 [1935]**. Образец коллажа цитат по-пастернаковски — наложение платоновского «Пира» на пушкинский: *и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе — На пире Платона во время чумы* («Лето»); ср. также суперпозицию “Пастернак — Живаго — Гамлет — Христос” в «Гамлете».

⁵² Так, во фрагменте «Рояль дрожащий пену с губ оближет...» к поискам выхода наряду с прямо упомянутым самоубийцей Вертером дважды подспудно привлекается Пушкин: в концовке многообразно слышится «Я вас любил...» (*Я не держу. Иди, благотвори. Ступай к другим. Уже написан Вертер, А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно, что жилы отворить*), а в середине — знаменитое *При мертвом?* из «Каменного гостя» (*Ты скажешь: — милый! — Нет, — вскричу я, — Нет! При музыке?! Но можно ли быть ближе...?*).

⁵³ «В “Разрыве” <...> Пастернак сближается с “Флейтой [-позвоночником]”. Он негодует, осуждает, ведет себя резко, “по-мужски” <...> “зуб за зуб” <...> Не случайно Пастернак <...> именно Маяковскому отказался читать “Разрыв”: он должен был чувствовать вновь возникшее сходство, которое он так упорно преодолевал» (**Альфонсов 1990: 127**). О «трагическом развитии» образа «амазонки Аталанты <...> в стихотворении “Маргарита”» (1919), в котором «рисуеться страшная победа грубой мужской силы над женской <...> неискушенностью», пишет биограф Пастернака (**Пастернак Е. Б. 1989: 343**).

⁵⁴ Отсылка к «Трущобам» тем вероятнее, что та же самая игра на слове *трогать*, с почти тождественной — семантически и фонетически — рифмой *ноготь*» (у Хлебникова — *коготь*), есть в стихотворении «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» Заметим, что в соседнем цикле фигурирует лъвица (*Рубиуй! По когтям узнаю тебя, лъвица*; «Я их мог позабыть?...» из одноименного цикла), которая тоже была атрибутом Артемиды; а также что во льва и лъвицу были превращены Аталанта и Меланион, чем был «аннулирован» их брак (считалось, что лъвицы могут сочетаться только с леопардами).

⁵⁵ Не следует исключать и возможного влияния одноактной пьесы-поэмы Гумилева «Актеон» (1913), в которой разработан миф о гибели Актеона, подсмотревшего за Дианой (Артемидой), и фигурируют лани, охотницы, лунный мотив, олень и собаки.

⁵⁶ Ср. сказанное выше об “измельчении”, “попирании” и т.п. у Пастернака; см. также **Жолковский 2009 [1984]а**.

⁵⁷ «“What could be done *with* and *for* Algernon?”», his friends were wondering. In 1867 Rossetti endeavoured to entangle Swinburne in a liaison with a lady of athletic accomplishments, the circus-rider Adah Menken with a view to setting him straight. Swinburne's eagerness in advertising his liaison (he rather unwisely circulated photographs of Menken and himself taken together, with the consequence that they were publicly exhibited for sale in the windows of several shops) was not matched with a proportionate success in the actual love-affair, notwithstanding the very active part assumed by the lady. (It is said that she returned to Rossetti, as unearned, the ten pounds he had given her to conquer Swinburne's affections)» (Праз 1970: 246—247).

⁵⁸ Соотнесение Ольги Бухтеевой с соответствующей мифологемой намечено у Б. Парамонова (Парамонов 1991).

⁵⁹ *Когда ж потом трепещущую самку Раздел горячий ветер двух кистей, И сердца два качнулись ямка в ямку, И в перекрестный стук грудных костей Вмешалось два осатанелых вала, И, задыхаясь, собственная грудь Ей голову едва не оторвала В стремленье шеи любящим свернуть. И страсть устала гривою бросаться, И обожанья бурное русло Измученную всадницу матраца Уже по стрезню выпрямив несло. По-прежнему ее, как и в начале, Уже почти остывшую, как труп Движенья губ каких-то восхищали, К стыду прегорько прикушенных губ* (глава 2, фрагмент между строфами 42 и 43, не вошедший в основной текст; Пастернак 1990б, 1: 420).

Походя укажу на ряд бросающихся в глаза интертекстов к этому фрагменту. Связь обнажения женщины с кистями есть в позднем стихотворении «Осень» (*Ты так же сбрасываешь платье, Как роца сбрасывает листья, Когда ты падаешь в объятье В халате с шелковой кистью*). Ветер, трепетанье, *грива* и *собственная грудь*, сворачивающая шеи любящим, напоминают образы сельских валькирий и номера Айседоры Дункан (и предвосхищают гибель последней — удушение собственным шарфом, зацепившимся за колесо автомобиля — спустя два года после публикации этих строф в «Круге», 1925), а также Лаокоона (классическую скульптуру и ее метафорическое использование в «Девятьсот пятом годе», отраженное затем в ахматовском стихотворении «Борис Пастернак»). Интересно, что сходные мотивы использованы Солженицыным в «Октябре Шестнадцатого» в любовной сцене между Воротынцевым и Ольдой (!) (глава 28, подглавка «Амазонка»; параллель подсказана Львом Лосевым).

⁶⁰ Не исключена параллель со Стенькой Разиным, выплывающим на стрезень и бросающим прекрасную персиянку в набезжавшую волну, демонстрируя сначала эротическое овладение женщиной, а затем мужественное (военно-гомосексуальное) пренебрежение к ней.

⁶¹ *С полу, звездами облитого, К месяцу, вдоль по ограде, Тянется волос ракитовый, Дыбятся клочья и пряди. Жутко ведь, вея, окутывать Дымами Кассиопею! Наутро куколкой тутовой Церковь свернуться успеет. Что это? Лавры ли Киева Спят купола или Эдду Север взлелея и выявил Перлом предвечного бреда? Так это было. Тогда-то я, Дикий, скользкий, растущий,*

Встал среди сада рогатого Призраком тени пастушьей. Был он, как лось. До колен ему Снег доходил, и сквозь ветви Виделась взору оленьему На полночь легшая четверть. Замер загадкой, как вкопанный, Глядя на поле лепное: В звездную стужу, как сноп, оно Белой плескало копною. До снегу гнулся. Подхватывал С полу, всей мукой извилил, Звезды и ночь. У сохатого Хаос веков был не спитен.

⁶² В «Болезни», как мы помним, фигурируют *конский глаз*, бессонница и попытка заменить любимую бромом.

⁶³ «Дым/вздыхание» — параномастический комплекс, повторяющийся у Пастернака, ср., например, серию горных зарисовок в «Волнах»: *Горшком отравленного блюда Внутри дымился Дагестан. Он к нам катил свои вершины <...> Предупреждением о Дарьяле Со dna оврага вырос Ларс <...> Все громкой тишиной дымилось <...> Он правильно, как автомат, Вздымал, как залпы перестрелки, Злорадство ледяных громад; или пейзаж с паровозом в «Поездке»: *Машина испускает вздохи, В дыму, как в шапке набекрень <...> Вздымая каменные кубы Лежащих друг на друге глыб* (то есть домов); ср. также дым-Лаокоон, упомянутый в Примеч. 59.*

⁶⁴ *В дни съезда шесть женщин топтали луга. Лениво паслись облака в отдалении. Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землю — саженные тени ирпенек И с небом — пожар полосатых панев. Смеркалось, и, ставя простор на колени, Загон горизонта смыкал полукруг. Зарницы вздымали рога по-оленьи, И с сена вставляли и ели из рук Подруг, по приходе домой, тем не мене От жуликов дверь запиравших на крюк* («Лето»).

⁶⁵ Ср. арфу, введенную Пастернаком в его перевод «Созерцания» Рильке.

⁶⁶ Ср. крик, который женщиною оскорбленной, *Быть может, издан был вдали, в то время как Большой канал с косою ухмылкой Оглядывался, как беглец* («Венеция»); и *В конце ж, как женщина, отпрянув, И еле сдерживая прыть Впотьмах приставших горлопанов, Распятьем фортепьян застыть* («Опять Шопен не ищет выгод...») (см. Жолковский 2009 [1984]а).

⁶⁷ *Пронизан солнцем лес насквозь. Лучи стоят столбами пыли. Отсюда, уверяют, лось Выходит на дорог развиле. В лесу молчанье, тишина, Как будто жизнь в глухой лощине Не солнцем заморожена, А по совсем другой причине. Действительно, невдалеке Среди заросли стоит лосиха. Пред ней деревья обкладывает молодь. Задевши за ее хребет, Болтается на ветке желудь. Иван-да-марья, зверобой, Ромашка, иван-чай, татарник, Опутанные ворожбой, Глазют, обступив кустарник* («Тишина»).

Мифологическую параллель между этим стихотворением и «С полу, звездами облитого...» проводит В. С. Баевский (Баевский 1980: 126).

⁶⁸ Ср. характерный иконоподобный образ преображения Юрия Живаго, включающий, помимо картин леса и огня, также андрогинные мо-

тивы крыльев и мальчика-девочки (см. **Матич 1999**; ср. также мотивы девочки и зарева в личном мифе):

«Огонь костра был разложен так, что приходился против солнца. Оно просвечивало сквозь прозрачное пламя, как сквозь зелень леса <...> Там и сям лес пестрел всякого рода спелыми ягодами <...> Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и 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 <...> потом навсегда служит и кажется <каждому> его внутренним лицом <...> во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразиться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. “Лара!” — закрыв глаза, полусшептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей Земле» («Доктор Живаго», XI, 7).

⁶⁹ См. **Жолковский 2009 [1984]а** о вытеснении зловещих мотивов в мир растений и метафор.

⁷⁰ Это соответствует общей вялости последнего цикла, констатированной в работе **Ливингстон 1978**. Отмечу, что (независимо от оленьей темы) мотив “пораженья как победы” четко формулируется именно в поздний период — в «Быть знаменитым...», «Рассвете», переводах из Рильке в «Любях и положениях». Особенно богаты совмещениями тем творчества, Бога, любви, женственности и экстаза/пораженья «Стихотворения Юрия Живаго», в частности «Магдалина», но это особая тема. Добавлю, кстати, что охотничьим мотивом пронизано также «Посвящение» (акrostих МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ) из поэмы «Лейтенант Шмидт» (**Пастернак 1990б**, 1: 411).

⁷¹ См. в частности: **Баевский 1980**; **Барнз 1989**; **Парамонов 1990, 1991**; **Раевская-Хьюз 1989**; **Флейшман 1977**.

КНИГА КНИГ ПАСТЕРНАКА

О заглавном тропе «Сестры моей — жизни»

У него являлось <...> торжествующее чувство общности породы с ее <Лары> красотой, он вдруг открывал в себе товарища ее женственной прелести <...> брата, загорающегося недозволенной страстью к сестре своей (**Пастернак, 3**: 624).

Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества (**Пастернак, 4**: 208).

Заголовок «Сестра моя — жизнь» (СМЖ)¹ — едва ли не самая эмблематичная жизнетворческая формула Пастернака. К ней годы спустя после выхода книги он будет прибегать в переписке с ревнующей его первой женой (оправдывая свое тяготение к окружающему миру вообще и к Цветаевой в частности²), а затем и в отношениях с другими женщинами. И даже незадолго до смерти, отрекшись чуть ли не от всего, написанного «до 1940-го года», он будет по-прежнему ценить этот программный образ³. Отчасти предвосхищенное названием первой книги Пастернака, «Близнец в тучах» (впоследствии его не удовлетворявшим), заглавие СМЖ имеет внушительную интертекстуальную родословную.

1. Интертексты

1.1. Франциск Ассизский

Прежде всего, название книги восходит к строчке *La vie est laide, encore c'est ta soeur* («Жизнь некрасива, но все же она твоя сестра»), из книги Верлена «Sagesse» (Мудрость)⁴, а через нее — к гимнам Св. Франциска Ассизского (**Альфонсов 1990**: 10, **Пастернак Е. Б. 1989**: 299).

В «Il Cantico di Frate Sole» («Гимне Брату Солнцу»; 1224 г.) Св. Франциск обращается к светилам (Солнцу, Луне, Звездам) и стихиям (Ветру, Воде, Огню) как братьям и сестрам, а Землю и Смерть величает одновременно сестрами и матерями, объявляя Господа благословенным во всех Его творениях. А в «Lodi delle Virtù» («Похвалах добродетелям») он провозглашает царицу муд-

рость сестрицей святой простоты, святую нищету — сестрицей святой смиренности, а милость — сестрицей святой послушности. Еще один францисканский источник — житийные «I Fioretti di San Francesco» («Цветочки Франциска Ассизского»; конец XIV в.), которые должны были быть хорошо известны молодому Пастернаку, ибо они «вышл[и] в русском переводе в 1913 году с предисловием С. Н. Дурылина (1990 [1913]), а Дурылин был одним из первых, кто поддержал Пастернака в его ранних поэтических опытах» (Альфонсов 1990: 10). Жизнеописания Св. Франциска и исследования о нем стали появляться в России с 1890-х годов, и его образ оказал влияние на культуру русского модернизма⁵.

Видное место на стыке модернистских и религиозных исканий Серебряного века занимает фигура Александра Добролюбова (1878—1943?), начавшего с шумной славы декадента, а в дальнейшем ушедшего из литературы в народ и основавшего в Поволжье собственную квази-францисканскую секту, весь дискурс которой носил отчетливый братско-сестринский характер⁶. Знакомство молодого Пастернака со стихами или личностью Добролюбова не доказано, и «тем больший интерес представляет <...> такое совпадение: в неопубликованном стихотворении Александра Добролюбова [«Заклучил я с тобой завет...» — А. Ж.] задолго до Пастернака [1907 г.] появилась строка *Сестра моя жизнь*⁷.

Св. Франциск не является абсолютным первоисточником подобной образности. Литература всегда «уже была», и всякий новый текст всегда интертекстуален. Тем более это верно применительно к христианской традиции и особенно к поэзии и жизни Св. Франциска, сознательно ориентированным на подражание библейским образцам и на их свежее — предренессансное — претворение. «Гимн Брату Солнцу» представляет собой вариацию на библейские псалмы: 135-й, где Господь восславляется за его творения — солнце, луну и т.д., и в еще большей мере, 148-й, где сами они призываются восхвалить своего Творца (Бранка 1949: 62—73; Елина 1975: 90, Каннингэм 1976: 53)⁸. Однако от своих библейских источников гимн Св. Франциска отличается целым рядом новаторских решений.

Прежде всего, введением христианского мотива любви к телесной смерти. Создав перечислением творений Божьих мощную инерцию, поэт на том же дыхании причисляет к их кругу и смерть (*sora nostra Morte corporale*) — в отличие от ветхозаветного псалма, кончающегося словами о близости к Господу народа Израилева. Упоминание смерти эффектно подкреплено звуковой переключкой семантически противоположных матери (*matre*) и смерти (*morte*). А это сближение крайностей, в свою очередь, подготовлено пара-

доксальностью сочетания «сестра наша мать Земля» (*sora nostra matre Terra*).

Еще одна инновация Франциска — мотив братского родства с миром. Настоячивое употребление терминов родства при обращении к основным частям творения (Солнцу, Земле, Воде и др.) читается как прямое поэтическое преломление того духа монашеского братства, который был столь существенен для учения и деятельности Св. Франциска (и А. Добролюбова).

Наконец, оригинально и братское же смешение мировых стихий как одновременно субъектов, объектов и инструментов центрального акта — восхваления Господа. В тексте гимна это осуществлено двусмысленным употреблением предлогов *con*, «с, посредством», и *per*, «благодаря, через, при помощи» (получивших у итальянских исследователей название «ужасных» (*le preposizioni terribili*). Действительно, центральный повелительный оборот (*Laudato sie, mi Signore, con tutte le sue creature <...> lo frate Sole <...> per sora Luna...*) может пониматься как в смысле: «Будь благословен, Господи, за что — за свои творения <...> брата Солнце <...> сестру Луну...», и в смысле: «Будь благословляем кем — Солнцем, Луной и т.п.», так и в смысле: «Будь благословляем с помощью кого, чего — Солнца, Луны...» (Джетто 1967: 42—43, 50—65, Каннингэм: 1976 52—54, Коитини 1940: 30—31; Франциск 1983: 182).

Созвучность братской установки Франциска заглавию и духу СМЖ и общему мироощущению Пастернака очевидна. В широком плане этот новаторский для XIII века мотив соотносим, при всей его христианской смиренности, с футуристическим желанием звездам *тыкать* — в хлебниковской формулировке, применимой также к Маяковскому и раннему Пастернаку. Не менее примечательна близость между путаницей с «ужасными предлогами» и пастернаковской техникой сдвигов сочетаемости и перемешивания грамматических ролей, реализующей его поэтику единства мироздания, в котором *люди и звери* и вообще всё со всем *на равной ноге*⁹. По-пастернаковски звучит и параномастическое сближение *matre* — *morte* (ср. *шлюзы жалюзи; на чердаке — чертог*).

Хотя ни 135-й, ни 148-й, ни какой-либо иной из библейских псалмов не содержат «сестринской» метафоры, своими корнями она уходит именно в Ветхий Завет, где мотив сестры фигурирует в самых разных поворотах, в том числе в переносных сочетаниях с такими обобщенными сущностями, как города, народы и даже абстрактные свойства¹⁰. Есть среди «усестряемых» в библейской традиции категорий и «мудрость» («Скажи мудрости: “ты сестра моя!” и разум назови родным твоим»; Прит. 7: 4)¹¹, которая является заглавной темой книги Верлена и входит в число сестринских сущностей у Св. Франциска.

В целом можно сказать, что по сравнению с ветхозаветными, то есть исходно иудаистскими, псалмами гимн Св. Франциска звучит по-христиански аскетично — вплоть до сыновнего приятия смерти. Но на фоне предшествующей еще более суровой христианской традиции он выделяется своим радостным братанием с Божьим миром. Раннему Пастернаку у Франциска (и Дурьлина как его интерпретатора) особенно близок именно этот второй, “пантеистический”, элемент, в других же отношениях он обращается — через голову своего итальянского предтечи — непосредственно к Библии.

1.2. Ветхий Завет

Подтексты из Ветхого Завета нередки в СМЖ. Так, заглавное стихотворение книги содержит знаменитое снижающее сравнение святого писания с расписанием поездов камышинской железнодорожной ветки и, по-видимому, даже скрытую отсылку к таким реальным топонимам, как станция Моисеево (**Тименчик 1994**)¹². Более того, само словосочетание *камышинская ветка* (если в пастернаковском духе понимать его и как **ветка камыша*) представляет собой двойную отсылку к истории Моисея. Младенцем он был найден в «корзинке из тростника <...> среди тростника в камышах» (**Исх.** 2: 3—5), а одно из его чудес состояло в разделении вод моря *Yam Suf* (**Исх.** 13, 14), название которого обычно анахронистически переводится как Чермное, т.е. Красное, но буквально значит Тростниковое (**Шифман 1993**: 124—125), и тем самым Камышовое (особенно в русифицирующей трактовке библейских сюжетов, столь характерной для Пастернака). Связь камышей с морем была четче прописана в эпитафии к одному из ранних вариантов стихотворения, взятом Пастернаком из собственных (в дальнейшем утерянных) стихов:

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 (**Пастернак, I**: 654)¹³.

Одно из стихотворений СМЖ, открыто спроецированных на ветхозаветный фон, — это «Степь», где прямым текстом проходит открывающий Библию словесный мотив *В Начале...* (др.-евр. *Bereshit*, слово, давшее название первой книге Пятикнижия), закодированный и в квази-гебраической рифме *запорошит/парашют* (**Тименчик 1994**). Но тогда и в слове *камышинской* можно прочесть

анаграмму еврейского произношения имени Моисея — *Моше*, а возможно, и целого proverbialного выражения *ka-Moshe*, «как Моисей», употребительного в еврейских семьях.

Сложную библейскую аллюзию несут даже невинные, казалось бы, комары в строках: *В Начале Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши, Волчцы по Чулкам Торчали*, восходящие к одному из юношеских эпизодов автобиографической книги Гёте (которым в те годы как раз увлекался Пастернак; **Вильмонт 1993**: 20—21):

«На благонравие Фридерики старшие полагались столько же, сколько на мою порядочность <...Я> воздерживался даже от самых невинных ласк <...> Нередко целью наших поездок на лодке были рейнские острова <...Н>о ужасные прирейнские комары <...> прогоняли нас <...> Однажды <...> вернувшись <...> слишком рано <...> я разразился в присутствии добряка-пастора <отца Фридерики> богохульными речами и заявил, что уж одни эти комары заставляют меня усомниться в том, что мир создан добрым и мудрым богом. Набожный старик <...> заяви<л>, что комары и прочие зловредные насекомые, наверно, возникли лишь после грехопадения наших праотцов, если же были еще в раю, то там только приятно жужжали, но не жалили» («Поэзия и правда», кн. 11; **Гёте 1969б**: 341)¹⁴.

В связи с этими псевдо-богословскими немецкими комарами вспоминается шуточно-зловещий фаллический комар из «Нашей грозы» Пастернака, сладострастно всаживающий свой *хобот малярный*, он же — *стрекало озорства*. В нем (согласно **Пастернак Е. В. 1990**: 162) скрыт намек на фамилию двоюродного брата и первого соблазнителя адресатки и героини СМЖ Е. А. Виноград — А. Л. Штиха, которая по-немецки (Stich) означает «укол, укус, жало»; этот же мотив позже находит отражение в фигуре Комаровского — растлителя Лары (ср. **Пастернак З.**: 217). Характерный дополнительный эффект состоит в том, что, с одной стороны, *Вся степь — как до грехопадения*, а с другой, в ней уже фигурируют *волчцы*, насланные как раз в наказание за грех Адама и Евы (**Быт.** 3: 18).

Библейскую подоплеку имеет и обрамляющий образ стихотворения «Как у них»: *Лицо лазури пьет над лицом Недышащей лобимицы реки — остраненный парафраз духа дыхания Божьего, носившегося над водами* (**Быт.** 1: 2). Русский предлог *над* (а в ряде европейских языков оборот «над лицом [вод]», *upon the face [of the waters]*), служит переводом грамматикализованной древнееврейской конструкции *'al-pnei*, лишь этимологически расшифровываемой как «над лицом» (**Жолковский 1995б**: 89—90).

1.3. Сестринский мотив у Пастернака

В этом свете двойное происхождение обнаруживает лейтмотивный принцип СМЖ (и, шире, всей пастернаковской поэтики), заданный эпиграфом к книге из стихотворения Ленау «Картина»:

Бушует лес, по небу пролетают Грозовые тучи, Тогда рисуются мне [букв. “рисую я” — mal'ich] в движении непогоды, О, девочка, твои черты.

Наряду с романтической поэзией, его необъявленным источником оказывается книга Бытия — в соответствии с убеждением тридцатилетнего Пастернака, что «книга и Библия — синонимы» (Вильмонт 1989: 17). Готовое сочетание обоих вариантов вписывания женщины в картину мироздания могло встретиться Пастернаку у другого любимого немецкого (еврейского, христианского) поэта — Гейне:

Да, тело женщины — стихи, И это стихотворенье Вписал в альбом природы Бог В порыве вдохновенья <...> Воистину, женское тело — песнь, И даже — песнь песней («Песнь песней»; пер. Л. Пеньковского; Гейне 1950: 275—276)¹⁵.

Можно было бы упомянуть множество других “божественных” мест из СМЖ¹⁶, но перейдем к центральному тропологическому комплексу книги. Он сплетается из ряда мотивов: лирических я и ты (она же — любимая; ты соблюдается почти до конца книги, где появляется отстраняющее вы), сада, зеркала, ветки и абстрактной женской сущности — жизни. В рамках этого комплекса сестра моя жизнь из заглавного стихотворения, где она дана в 3-м лице (Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех) и на фоне “камышинской/камышовой ветки”, как бы отождествляется с веткой и другими компонентами этого комплекса:

Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо! Огромная, близкая, с каплей смарагда <...> Родная, громадная, с сад, а характером — Сестра! Второе трюмо! («Девочка»); Ты в ветре, веткой пробуящем, Не время ль птицам петь <...> Он ожил ночью нынешней, Забормотал, запах <...> Разбужен <...> Обводит день теперешний Глазами анемон («Ты в ветре...»).

Отличие от ветки и любимой, сестра-жизнь в СМЖ на ты не называется, но жизнь и другие абстракции нередко выступают в соседстве с ты-любимой:

Грех думать — ты не из весталок: Вошла со стулом, Как с полки жизнь мою достала И пыль обдула («Из суевья»); Лес в слезах, а ты прекрасна, Вся как день, как нетерпенье («Mein liebchen, was willst du mehr?...»).

А в более поздних текстах Пастернака программному тыканью и братанию подвергаются как жизнь, так и любые сопрягаемые с ней персонажи:

«Ты такая прекрасная, такая сестра, такая сестра моя жизнь, ты прямо с неба спущена ко мне <...> Ты моя и всегда была моею и вся моя жизнь — тебе» (письмо к Цветаевой, 25.03.1926; Пастернак 1990в: 313); «Однажды и раз и навсегда узурпировал ты слово “брат” <...П>е-редаю <...> тебе эту сестру твою, твою, столько же, сколько и мою» (посвящение Асееву на экземпляре СМЖ; Пастернак 1965: 702); «Я вижу тебя полураздетою в лодке, и твоё <...> тело <...> не только меня волнует твоей особой женской прелестью <...> но <...> говорит мне: <...> ты — поэт <...> ты мой брат» (письмо к Е. В. Пастернак, 17.09.1926; Пастернак 1996, 2: 160). «[Т]ы близкая спутница большого русского творчества, лирического в годы социалистического строительства, внутренне страшно на него похожая, — сестра его»; «<Ты...> такая разгадка всего моего склада <...> такая сестра моему дарованью <...> выход <...> через революцию к <...> последнему смыслу родины и времени» (письма к З. Н. Нейгауз-Пастернак 14.05 и конца июня 1931; Пастернак 1993: 32, 74); Ты стала настолько мне жизнью («Кругом семящейся ватой...»); А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильен <...> Ты из семьи таких основ... («Любить иных...»); оба стихотворения обращены к Зинаиде Николаевне).

Интересно сопоставить эту переадресацию сестринского лейтмотива от героини СМЖ другим лицам (список легко расширить) с авторизованной версией истории возникновения книги. В 1959 году Пастернак рассказывал:

«— Когда я заканчивал “Поверх барьеров”, девушка, в которую я был влюблен, попросила меня подарить ей эту книгу. Я чувствовал, что это нельзя <...> и я тогда поверх этой книги стал писать для нее другую — так родилась “Сестра моя — жизнь”, она так и не узнала о подмене <...>

[О]казалось [комментирует Е. Б. Пастернак], что подарить [Е. А. Виноград] стихи, посвященные болезненным подробностям отношений с Н. М. Синяковой — если брать сюжетную сторону кни-

ги, — совершенно невозможно» (Пастернак Е. Б. 1989: 296; Масленникова 1995: 139).

Причем в случае заглавного лейтмотива СМЖ “перепосвящение” стало не только возможным, но и циркулярно воспроизводимым. Это тиражирование образа свидетельствует о приоритете для Пастернака самой предвечной идеи “братства-сестринства” над конкретными женами и иными устремляемыми адресатами. Продолжим поиск ее ветхозаветных источников.

1.4. «Песнь Песней» в России

Любовь на фоне сада, цветов, ароматов, вина, драгоценных камней (вроде смарагда) и братско-сестринского родства имеет великий библейский прототип: «Песнь Песней Соломона» (ПП). Написанная в форме диалога между Невестой и Женихом и наследующая египетской традиции свадебных песен¹⁷, ПП обрела на рубеже веков новую литературную жизнь. Ранее толковавшаяся преимущественно как религиозный трактат о любви Бога евреев к своему народу/церкви/торе, она стала читаться как светский любовный текст — поэма, драма, эротический цикл. Важной вехой в этой секуляризованной рецепции ПП стал ее новый комментированный перевод на французский язык (Ренан 1995 [1860]).

В России роль, сравнимую с ренановской, по-видимому, сыграло издание Эфрос 1910¹⁸. О популярности ПП в это время говорит появление в 1908 году «Суламифи» Куприна, а в 1911-м — повести Шолом-Алейхема «Песнь песней (Юношеский роман)». Таким образом, ПП переживала возвращение в культурный канон одновременно с фигурой Франциска Ассизского и как раз в годы формирования Пастернака. Поэтому скрещение обеих возрожденных традиций, одной ветхо-, другой новозаветной, в “сестринской” книге Пастернака было, при всей оригинальности, достаточно закономерным¹⁹.

В новом свете под этим углом зрения предстает и упомянутое выше стихотворение А. Добролюбова, обращенное к его возлюбленной (Анне Велькиной):

Заключил я с тобой 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 слышали 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 отвергла ложесна свои И дала мне лобзання любви. И земля, и весь сад предо мной Засияли нездешней красой. Серафимские песни неслись надо мной, Прославляя творца всех времен... (см. Иванова 1992: 198—199).

Помимо слов *сестра моя жизнь*, Добролюбов предвосхищает и пастернаковское совмещение автобиографического любовного топоса с францисканским, эдемским и давидо-соломоновским. Основной совмещения служат: объединяющее обе части Библии слово *завет*, прославление творца всех времен и мотив сада. На эту основу нанизаны мотивы, взятые из самых разных дискурсов: из собственной биографии — обращение к любимой женщине, из книги Бытия — яблоко и секс, у Франциска — сестринство, у Давида — *псалом*, из ПП — воспевание плотской любви. Привлечение ПП вполне естественно, поскольку она была, среди прочего, попыткой позитивной вариации на тему основоположного библейского мифа о роковой любви двух очень близких родственников, возникшей в пра-саду человечества (Лэнди 1987: 307)²⁰.

1.5. «Песнь Песней» у Пастернака

В какой же мере ПП образует непосредственный подтекст СМЖ и пастернаковской поэтики вообще? Начнем с трижды проходящего в ПП призыва 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, виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди! (ПП, 2: 10—13; см. также 6: 11; 7: 13).

В СМЖ этому буквально вторит строчка (и заголовок раздела) *Не время ль птицам петь*, а в более общем плане — повторяющийся мотив совместного выхода в сад (типа *Теперь бежим социцивать, Как стон со ста гитар, Омытый мглой липовой Садовый Сен-Готард; «Дождь»*)²¹.

Призыв вставать каждый раз следует за предупреждением — не будить Невесту:

Заклинаю вас, дочери Иерусалимские <...> не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно (2: 7; 3: 5; 8: 4); ср. у Пастернака:

Будешь <...> Ты с того утра виднеться, Век в душе качаясь Лилиею, праведница! <...> Спи, царица Спарты, Рано еще, сыро еще («Елене»).

В свою очередь, пастернаковское приравнивание возлюбленной к цветам, в последнем примере — к лилии, а в других случаях — к сиреновой ветви и т.п., тоже перекликается с ПП. Там Невеста отождествляет себя с *нарциссом*, или *розой саронской*, или *ландышем*, или *лилией долин* (переводы различны), а любовные ласки героев многообразно выражены в садовом коде:

Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти. Подумал я: влез бы я на пальму, ухватился бы за ветви ее; и груди твои были бы вместо кистей винограда, и запах от ноздрей твоих, как от яблоков (7: 8—9).

Ср. у Пастернака ивы, целующие влюбленных в *ключицы* (а лодку — в *уклучины*) в «Сложа весла», а также Юрия Живаго, обнимающего рябину так, как если бы это была Лара:

«Она <...> постирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом <...> Он бормотал: — Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка» (ДЖ 12. 9; 3: 370).

Подмена ближневосточной флоры северорусской соответствует пастернаковской установке на создание в ДЖ своего рода российского извода Евангелия (ср. «Рождественскую звезду» с ее снежным пейзажем); а у трансформации «виноград — рябина» есть и прямой поэтический прецедент — «Рябина» Вяземского²².

Далее, Невеста в ПП предстает запертой на замок, который Жених пытается открыть, сначала безуспешно.

Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник <...> Пришел я в сад мой, сестра моя, невеста <...> Отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя <...> Возлюбленный мой притянул руку свою сквозь скважину, и внутренность моя взволновалась от него (4: 12; 5: 1, 2, 4).

Сходные ситуации несколько раз проходят в СМЖ:

Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал. Вдруг дух сырой прогорклости По платью пробежал («Ты в ветре...»); Если губы на зам-

ке, Вешай с улицы другой. Нет, не на дверь, не в пробой, Если на сердце запрет, Но на весь одной тобой Немутимо белый свет <...> Гарь на солнце под замком, Гниль на веснах взаперти («Дик прием был...»). Из рук не вытускал зацепки. Ты вырывалась... («Из суеверья»)²³.

Обращенной вариацией на ту же тему (с характерным для Пастернака перемешиванием гендерных ролей, см. **Жолковский 1995в**: 109—118) является образ *сада/ветки* (т.е. любимой), лоящихся в жизнь, в комнату и в трюмо («Зеркало», «Девочка»). В ДЖ (5: 9) этому вторят липовый сук, выбивающий окно, и оторвавшийся ставня, бьющаяся о наличник, которые воспринимаются Юрием как знаки возвращения уехавшей Лары (3: 149)²⁴.

На фоне этих и многих других переключек²⁵ для нас особенно важен неоднократно проходящий в ПП инцестуальный мотив любви между братом и сестрой.

Пленила ты сердце мое, сестра, невеста <...> О, как любезны ласки твои, сестра моя, невеста <...> Запертый сад — сестра моя, невеста <...> Пришел я в сад мой, сестра моя, невеста <...> Отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя <...> О, если бы ты был мне брат, сосавший груди матери моей! <...> тогда я <...> целовала бы тебя, и меня не осуждали бы (4: 9, 10, 12; 5: 1, 2; 8: 1).

В ПП и соответствующей традиции свадебных песен “инцест” был фигуральным и служил риторическому подчеркиванию как расстояния, так и близости между партнерами. Но его мифологическим прототипом был эндогамный брак Изиды и Озириса — близнецов, полюбивших друг друга еще во чреве матери, чему вторили египетские обычаи, разрешавшие браки братьев и сестер, в том числе на царском уровне, а также именование возлюбленных братьями и сестрами в египетской любовной поэзии. Эндогамными были и еврейские законы о браке: за некоторыми исключениями, евреям полагалось жениться на еврейках; позволялось брать в жены своих родственниц, в том числе двоюродных сестер и сестер жены собственного брата; а по обычаю левирата, после смерти одного из братьев его жена переходила к другому (и даже к отцу).

1.6. Виноград

Разумеется, многие переключки могут быть отнесены на счет любовно-свадебного топоса. Но один внелитературный факт делает ориентацию на ПП особенно вероятной. Это значащая, типич-

но еврейская фамилия женщины, послужившей прототипом героини и адресатом книги: *Виноград*. ПП, будучи классическим древнееврейским образцом любовной лирики, давала в распоряжение поэта богатый набор виноградных, винных и садовых мотивов. Однако, если имя *Елена* открыто фигурирует в СМЖ — как такое, а также в виде разнообразных поэтических и мифологических ассоциаций²⁶, то *виноград*, будь то как имя собственное или нарицательное, в тексте отсутствует.

Некоторые аллюзии на виноград в книге все же есть. Так, в «Определении творчества» появляется лоза Изольды (*Соловьем над лозою Изольды Захлебнулась Тристанова захолодь*) — символ помертвевшего соединения влюбленных (**О'Коннор 1988**: 86). А многочисленные ветки, кисти сирени и смородины и гроздь образуют русские соответствия виноградных ветвей и кистей, столь центральных для библейской, особенно ветхозаветной топики²⁷. Наконец, мотивы вина, любви и песни соединяются в стихотворении «Имелось», которое открывается снижающей реминисценцией из «Лета» (где тоже *пахло винной пробкой*), а кончается сплавлением образов *кислицы* (т.е. щавеля или заячьей капусты) и *рислинга* (вина) с бриллиантами слез любимой, дрожанием губ, музыкой, песнью и любовным (хотя и не консуммированным — не прорывающимся *в ах!*) экстазом.

Так или иначе, слово *виноград* не только не фигурирует в СМЖ, но даже и в «Темах и вариациях» оно появляется лишь вчуже — в пушкинском цикле (*Загаром крылся виноград*), не обращенном к Елене Виноград. Зато в ДЖ празднование свадьбы Юрия и Тони включает пение «величания “Виноград”» (**ДЖ 4. 3; Пастернак, 3**: 98; величание существует в ряде вариантов, но в романе не приводится), где жених выступает как виноград, а невеста — как ягода²⁸. А в следующей главе Ларе на свадьбу с Пашей Антиповым дарится ожерелье, похожее на «кисть мелкого винограда» (**ДЖ 4. 4; Пастернак, 3**: 101). Кстати, одним из прототипов Паши был общий знакомый Пастернака и Елены Виноград, ее жених Сергей Листопад (**Пастернак Е. В. 1990**: 163), погибший на войне и долго оплакивавшийся ею во время романа с Пастернаком; слово *листопад* не появится в стихах Пастернака еще очень долго²⁹.

1.7. Виноград и пастернак

При всем богатстве *ботанической ризницы* автора СМЖ, полным отсутствием в его художественном корпусе блистает и слово *пастернак*³⁰. Однако кодировка Штиха как *кома́ра/Комаровского*

подталкивает к поискам криптограмм и в этом направлении. Пастернак отдавал себе отчет в смысловом потенциале собственной фамилии — его переписка с Ольгой Фрейденберг и с первой женой, а также воспоминания его брата содержат целую батарею «пастерначных» каламбуров³¹. Особенно интересны в этом огородном плане два письма Б. Л. Пастернака к жене Евгении Владимировне Лурье-Пастернак — благодаря серьезности их содержания, их поэтическому тону, а также проходящей в них важной теме адаптации к советской литературной среде.

«Мира, в котором я был <...> приготовлен <...> и снабжен клеймом — не существует. Было сердце <...> В борьбе за существование оно пытается превратиться во что-нибудь из того, что его окружает. Но его способность к оборотничеству сомнительна. Его окружает жесткая флора пустыни. Куда ему меряться с ней в ее жилистости, мясистости и буйной выносливости» (25.06.1924; **Пастернак 1996, 1**: 159);

«И слава Богу, что к обеду моему подаются перец с горчицей. Как бы стали мы есть лучшее, что может дать земля, не ставь судьба к нам на стол этого горького судка? Крестьянские и пролетарские поэты словно нарочно созданы, чтобы было у нас, чем облить и посыпать салат, огурцы и редьку. Ты скажешь, что я слишком много о себе говорю. Ну прости, а мне казалось, что о тебе, я нас друг от друга не отделял. Но если вспомнить, что и пастернак существо огородное, а также оглянуться на сказанное в первых строках письма [о розе, вложенной ею в письмо к нему] или просто <...> сунуть нос в выдвижной ящик [где роза находится в этот момент], то надо будет признаться, что письмо совсем ботаническое <...> О чем тебе убиваться? Выйдем, выйдем на дорогу, родной кусок меня самого, правая моя рука, межреберное мое чудо <...> я вижу наплывы густой зелени <...> и тебя и себя, глядящего на тебя и кажется сутки сплошь целующегося и сросшегося с тобой, и вот мы с тобой цветом, пахнем, ослепляем или дышим тенью» (3.07.1924; **Пастернак 1996, 1**: 165).

Отвлекаясь от богатой интертекстуальной клавиатуры этих фрагментов и от красноречиво иудаистской, в духе седера, трактовки кулинарных мотивов, сосредоточимся на тщательно выстроенном и выписанном автором письма романе о розе и пастернаке. Если весь отрывок читается как подстрочник некоего обобщенного пастернаковского стихотворения, то данный ботанический союз образует своего рода проясняющую параллель к любовной связи между *кислицей* и *рислингом* из «Имелось», позволяя видеть в них

метонимических заместителей не названных в тексте *пастернака* и *винограда* и, значит, Бориса Пастернака и Елены Виноград.

Русское слово *пастернак* заимствовано из немецкого через польский и восходит к латинскому *pastinaca*. Обращение к латинским и этимологическим словарям (Дворецкий 1976: 730, Вальде — Хофман 1954, 2: 261, 236, Фасмер, 3: 213) обнаруживает исходно женский род этого слова и неожиданные смысловые связи внутри его лексического гнезда. *Pastinaca* оказывается производным от глагола *pastinare*, «вскапывать почву под виноградник», и существительного *pastinum*, «мотыга для вскапывания под виноградник; участок земли, вскопанный под виноградник». Таким образом, *пастернак* может пониматься как «пряный корнеплод, растущий на участках, вскопанных под виноградники»³².

В «Темах и вариациях» поэт прощается с героиней СМЖ следующим образом:

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 («Осень, 3»).

Если *встрече в романе* суждено было сбыться в результате придания некоторых черт облика и биографии Е. А. Виноград героине ДЖ Ларисе Антиповой (Пастернак Е. Б. 1989: 305, 316; Пастернак Е. В. 1990), то *соседство в природе* изначально имело место уже по самой сути вещей: *пастернак* и *виноград* оказываются в буквальном смысле *рядом* в той садово-виноградно-огородно-свадебно-романной культуре, которая объединяет СМЖ с ПП и образует столь постоянный контекст жизни и творчества Пастернака.

1.8. Ботанические и словарные мотивы

Были ли эти переключки сознательными? Вполне вероятно.

Во-первых, Пастернак любил каламбуры, каковые, наряду с другими неожиданными совпадениями, он истолковывал в качестве подаваемых ему знаков родства с мирозданием и божественным промыслом. Он любил значащие имена — имена, которые, «спрягаются», вроде латинского имени *Рели(н)квимини* в ранней прозе³³. Таковы *доктор Живаго*, *(мед-)сестра Антипова*³⁴, место их роковой встречи — *Юрятин* (от *Юрий* и *Св. Георгий*) и мн. др. (Борисов 1992; Смирнов 1996). Он любил также значащие топонимы — вдобавок к Юрятину, можно вспомнить многократное каламбурное обыгрывание эстонских названий станций *Вруда*, *Тиконис*

и *Пудость* в переписке с Фрейденберг; осмысляющую разработку названий *Ржакса*, *Мучкап*, *Балашов* и других в СМЖ; его эстетическое наслаждение при известии, что его жена *Евгения* с сыном *Евгением* живут в Германии на *Евгеньевской* улице (*Eugenstrasse*; Пастернак 1996, 1: 151); и насыщение географии ДЖ такими мифологически богатыми названиями, как *Юрятин* и *Мелюзеево* (от *Мелюзины*), — в духе эмблематических топонимов Ветхого Завета (типа долины *Виноградная Кисть* в книге Чисел).

Во-вторых, Пастернак прекрасно владел ботаникой, начиная с его образцовых школьных гербариев (Пастернак А. 1983: 101, 126, 185; ОГ 1. 2 [Пастернак, 4: 150]) и кончая богатством его растительного словаря, включающего наименования множества малоизвестных трав и корней. Он любил лексикографические раритеты, которые ему иногда приходилось снабжать подстраничными пояснениями к стихам. Импонировала ему и сама идея словаря — это слово и связанные с ним фигурируют в его стихах. Наконец, он был превосходным латинистом и даже преподавал латынь некоторым из своих пассий, в частности Иде Высоцкой (Пастернак Е. Б. 1989: 102), а одно время предполагалось, что он станет латинским репетитором Елены Виноград (до увлечения ею; Пастернак 1990в: 51, 53).

Этот круг тем налицо в двух текстах из ВР:

Любимая <...> А ты — подспудной тайной славы Засасывающий словарь. А слава — почвенная тяга. О, если б я прямой возник! Но пусть и так, — не как бродяга, Родным войду в родной язык <...> И я б хотел, чтоб после смерти <...> Тесней, чем сердце и предсердье, Зарифмовали нас вдвоем <...> Всем тем, что сами пьем и тянем И будем ртами трав тянуть («Любимая, — молвы слашавой...»);

Зубровкой сумрак бы закапал, Укропу к супу б накрошил, Бокалы — грохотом вокабул, Латынью ливня оглушил <...> Откупорили б, как бутылку, Заплесневелое окно <...> И солнце маслом Асфальта б залило салат. А вскачь за громом, за четверкой Ильи-пророка, под струи — Мои телячьи бы восторги, Телячьи б нежности твои («Все снег да снег, — терпи и точка...»).

Комплекс «овощи — травы — корни — почва — словарь — вокабулы — пробка — бутылка — вино — выход наружу — дождь — любовь — родство с миром» практически тот же, что представленный в «Имелось», вообще в СМЖ и в письмах к Евгении Владимировне³⁵.

Огородно-кулинарно-застольные мотивы пастернаковской лирики, и в частности стихотворения «Все снег да снег...», стали

объектом поэтической полемики со стороны Цветаевой — в финале поэмы «Автобус», законченной в 1936 году, то есть после всестороннего разочарования Цветаевой в Пастернаке как поэте, гражданине, человеке, возлюбленном. Именно в пастернаковскую «гастрономическую» поэтику метит иронический пассаж про спутника-гурмана, который о цветущем дереве говорит: *Как цветная капуста под соусом белым!* и в финале получает уничтожающую отповедь:

Ты, который так царственно мог бы — любимым Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!) — Неким цветно-капустным пойдешь анонимом По устам: за цветущее дерево — мицу (Цветаева 1965: 558; см. Гаспаров М. 1997 [1990], Ронен 1992б: 188—189).

Полускрытая адресация к Пастернаку проглядывает и в использовании Цветаевой давно связавшего их сестринского мотива, причем в контексте любви и соседства самоотжествления с цветущим плодовым деревом:

Вишневый цвет принявши За своего лица — Цвет <...> «Седины»? Но яблоня — тоже Седая, и сед под ней — Младенец <...> Всей твари божьей <...> От лютика до кобылы — Роднее сестры была! (Цветаева 1965: 555—556).

Отвечая покойной уже собеседнице в стихотворении «Памяти Марины Цветаевой» (1943), Пастернак переводит разговор из чисто кулинарного плана в по-христиански одухотворенный — на образы кутьи и причастия (см. Ронен 1992б: 189):

В твою единственную честь Я жизнь в стихах собью так туго, Чтоб можно было ложкой есть. Я наподобье евхаристий Под вкус бессмертья подберу Промерзшие под снегом листья И мандаринов кожуру. Зима — как пышные поминки: Средь нашего житья-бытья Прибавить к сумеркам коринки, Облить вином — вот и кутья.

В пастернаковской реплике опять фигурируют рождественские и растительные мотивы *сестры* и *белой яблоня*, теперь уже в траурном, а не цветущем варианте:

Мне так же трудно до сих пор Вообразить тебя умершей, Как скопидомкой-миллионершей Средь голодающих сестер; Крыши зданий и яблони в крепе Были белы, как мебель в чехлах <...> Пред домом яблоня в сугробе И город в снежной пелене — Твое огромное надгробье.

В контексте скрытой работы Пастернака со своей ботанической фамилией примечательно, что Цветаева подыгрывает ему и в этом. За лейтмотивным отстаиванием всего цветного, цветущего, цветно-капустного, а также цвета, перенимаемого лицом героини у вишни/яблоня, прочитывается флоро-колористический автограф *Цветаевой*³⁶.

2. Эндогамный миф Пастернака

2.1. Братание и приспособление

Сестринская образность обретает особый смысл на фоне знаменательной связи между “родством” и “приспособлением” и в свете известной по ДЖ установки Пастернака на “отказ от еврейства” ради родственного укоренения в России, ее языке, почве, женщинах, литературе, социализме, православии (ср., впрочем, уже в ВР: *О, если б я прямой возник! <...> Родным войду в родной язык*). “Братательные” уравнения (типа *сестра [моя] — X*) применяются Пастернаком ко всем возможным партнерам: людям (любимым женщинам, женам, друзьям, братьям по искусству) и экзистенциальным категориям (дали, саду, природе, городу, жизни, поэзии, Революции; ср. *Ты рядом, даль социализма. Ты скажешь — близь?; «Волны»*). В качестве фигур поэтической речи подобные формулы носят переносный и преувеличенный характер, по определению представляя собой заведомо ложные суждения. В то же время они выражают сокровенное, ценностно важное желание, а потому заявляются и поддерживаются вопреки своей неосуществимости³⁷.

Именно такова природа сестринской метафоры Пастернака. В ней откристаллизовалась самая суть его литературного и жизнетворческого мифа как новой манифестации романтического настояния на двойничестве Художника с Реальностью. “Мифологичность” — условную построенность — этой соблазнительной программы можно кратко пояснить ссылкой на набоковское «Отчаяние», сюжетом которого последовательно опровергается двойническое мировоззрение героя-жизнетворца.

Братское родство не было для Пастернака чисто литературной категорией. Он вырос в семье с братом и двумя сестрами и охотно шутил на тему этого наложения литературы на жизнь: «Моя сестра — не Сестра моя жизнь, а живая моя сестра — Жоня», — бросает он в разговоре (Кунина: 109). Его раннее увлечение двоюродной сестрой Ольгой Фрейденберг находилось, с нееврейской точки

зрения, на грани инцеста, что осознавалось участниками³⁸. А два десятка лет спустя рассказ Зинаиды Николаевны о ее ранней любовной связи с много более старшим кузеном произвел на Пастернака сильнейшее впечатление, одновременно отталкивающее и завораживающее (Пастернак З. 1993: 179, 188); эта коллизия, наложившись на аналогичные смешанные чувства Пастернака по поводу отношений Елены Виноград со Штихом³⁹, отразилась в истории Лары и Комаровского (Пастернак Е. В. 1990: 162), причем его роль злого гения как Юрия, так и Лары “роднит” их друг с другом (ДЖ 13. 12; Пастернак, З. 395). Три важнейших влюбленности связывали молодого Пастернака с еврейками из его круга (Идой Высоцкой, Еленой Виноград и Евгенией Лурье), то есть были отмечены эндогамностью. Вообще, родственная близость с ближайшими родственниками, а также с двоюродными ответвлениями семьи Пастернаков составляла для него идеальную парадигму подлинно человеческого и художественного общения.

Однако этот эндогамный комплекс был чреват противоречиями. Эволюция Пастернака как личности и художника была непрерывной цепью отторжений своих прежних самообразов, умонастроений и партнерств (Гаспаров Б. 1992). Вот перечень (неполный) тех и того, кого и что он на протяжении своей жизни так или иначе перерос, бросил, «предал» (его собственное выражение; Пастернак, 4: 215) и/или кем он сам был отвергнут: родители, сестры, его еврейство, Скрябин и музыка, Коген и философия, Высоцкая, Фрейденберг, Виноград, Анисимов, Бобров, Асеев, футуризм и Маяковский, Цветаева, Сталин и социализм, две жены, Ивинская, многие друзья последних лет (Борис Ливанов, Генрих Нейгауз). А умер Пастернак непримиренным и с самой жизнью — своей названной сестрой⁴⁰.

«Предательства» эти были неотъемлемой чертой не только диалектики всякого роста вообще, но и специфической логики развития самого сестринского тропа. Каждый раз как Пастернак старался выйти из своих собственных рамок и собственного круга для того, чтобы завязать более открытые, ассимиляционные, «экзогамные» отношения с окружающим миром (будь то с социалистической действительностью, *далью*, должествующей вот-вот превратиться в *близь*, русской, просталинстски настроенной Зинаидой Николаевной, или лароподобной «девочкой из другого круга» в лице той же Зинаиды Николаевны, а позднее Ольги Ивинской (ср., кстати, в одном из поздних стихов уподобление женщины, как бы возникшей из ребра лирического героя, со *строчкой из другого цикла*; «Ева»), он пытался сделать это на “семейственных” — еврейских, эндогамных основаниях, — объявляя чужие сущности своими сестрами и программно братаясь со своими соперниками

(например, мужем Цветаевой Сергеем Эфроном и мужем Зинаиды Николаевны Нейгаузом), чтобы облегчить себе трудный экзогамный союз⁴¹. Красноречивые свидетельства пастернаковской экзогамности в вопросе о вхождении *родным* в большую русскую и мировую культуру, причем сформулированные в почти буквально племенных терминах, есть в переписке с Ольгой Фрейденберг периода интенсивной завершающей работы над ДЖ⁴².

Жизнетворческая воля к “братанию с чужим” предполагала последовательное и, возможно, сознательное игнорирование реального положения вещей — по принципу *А ошибусь, — мне это трын-трава, Я все равно с ошибкой не расстанусь* («Анне Ахматовой»). По свидетельству Елены Виноград, СМЖ, да и вся их любовная история, были монологически сочинены, написаны и прожиты Пастернаком, так сказать, мимо нее, ради его собственных поэтических, а не ее личных человеческих нужд (Барнз 1989: 230). В соответствии с красноречивой формулировкой из СМЖ: *Разбег тех роц ракитовых, Куда я письма слал* («Образец»), адресатом и писем, и стихов, и любви были скорее роши и мироздание, нежели конкретная женщина. Неслучайна, по-видимому, реальная платоничность их романа, поэтическое преломление которого захватывает читателя своим чуть ли не оргиастическим экстазом. Характерный недостаток непосредственного контакта подтверждается отношениями Пастернака и с другими женщинами и реальностями.

Их инвариантную траекторию образует переход от первоначальной жажды (и кажущегося достижения) идеального братства, как бы предустановленного где-то на платоновском или лейбницевском небе, — к расторжению связи, которая теперь воспринимается как бывшая ложной с самого начала. Важнейшим слагаемым этого сюжета является приспособление к окружающему, — задача насущная, но почти неосуществимая (ср. рассуждения Пастернака об «оборотничестве»). Сначала “братское слияние” кажется безраздельно подлинным и сопровождается восторгами по поводу того, как великолепная мощь окружающего мира сводит партнеров вместе⁴³. Далее контакт с окружением поддерживается уже путем сознательных усилий и даже самопринуждения⁴⁴. А на последней стадии братательного сюжета Пастернак задним числом признается, что братание-приспособление было постыдной уступкой давлению извне. Таковы ретроспективные отречения Пастернака от своих прежних любовей и браков, от усложненной ранней поэтики и от коллаборационистски просоветских произведений⁴⁵.

Любопытный ранний вариант ассимиляционного архисюжета являет эпизод из берлинской жизни юного Бориса (начало 1906 года).

«Брат <...> страдал от предполагаемого к нам презрения <...как> к неполноценным чужакам <...О>н поставил себе <...> задачей добиться полной идентичности с немцами, вернее с <...> особым жаргоном <...> истых берлинцев <...Н>а наше ухо <...> он добился очень многого <...>

Раннее утро <...П>риближавшийся к нам мальчик <...> нависывал что-то бодрое <...> Мой брат <...> машинально <...> похвалил — истинно берлинским манером <...> — “здорово свистишь!”, но покровительственный тон старшего <...> учуянный мальчишкой, или не совсем берлинский лад и акцент, и желание изобразить берлинца, вызвали в этом гамэне Берлина реакцию неожиданную и быструю: <...> “Besser wie du!” [“Получше твое!” — не совсем правильно по-немецки, но типично по-берлински].

<...П> режде чем брат пришел в себя, гордого победой мальчишки и след простыл <...> Он смолчал <...> С этого утра брат — как с ним всегда в таких случаях бывало — сразу перестал “берлинничать”» (Пастернак А. 1983: 180—183)⁴⁶.

2.2. Ассимиляция и тропы

Установка на братание-приспособление существенным образом соотносится с тем тропологическим принципом, который Пастернак отстаивал еще в 1914 году в полемике с безудержным метафоризмом Вадима Шершеневича.

«Только явлениям смежности <...> присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немислима <...С>ближение может быть затребовано извне <...Н>епроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать своей окраски от сравниваемого <...> окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та чересполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании» («Вассерманова реакция»; Пастернак, 4: 353—354).

Пастернаковский упор на заимствование метафорической окраски извне перекликается с теми местами в романе, где Юрий задумывается о творческом потенциале мимикрии:

«[Б]абочка <...> села на то, что больше всего походило на ее окраску, на коричнево-крапчатую кору сосны, с которой она и слилась совершенно неотлично <...> как бесследно терялся Юрий Андреевич для постороннего глаза под игравшей на нем сеткой солнечных лучей и теней <...> Привычный круг мыслей овладел Юрием Андреевичем.

О воле и целесообразности как следствии совершенствующегося приспособления <...> О мимикрии. О выживании наиболее приспособленных, о том, что <это...> и есть путь выработки и рождения сознания <...> Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» (ДЖ 11: 8; Пастернак, 3: 342); «— Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут, в этом цветовом подлаживании, скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее» (ДЖ 13: 16; Пастернак, 3: 402)⁴⁷.

Опора метафорики на метонимику является единым нервом пастернаковской поэтики⁴⁸. Для Пастернака идеален троп, основанный и на сходстве, и на смежности; идеальная любовь — это любовь к чуждой женщине, которая какой-то магической силой окружающего дается тебе в сестры; идеальный сюжет — это цепочка случайностей, которые чудесным образом осуществляют упрямый замысел Провидения. В плаче над гробом Юрия (см. **Примеч. 42**) Лара повторяет именно эту излюбленную мысль Пастернака, и отклонение ею идеи “опаленности страстью” звучит как эхо давних пастернаковских выпадов по адресу произвольной, ибо не оправданной синтагматически, метафорики Шершеневича.

В стремлении взаимодействовать с жизнью на братских началах просматриваются как эдиповские (то есть антиотцовские), так и инфантильные черты. С одной стороны, начиная с заглавного стихотворения СМЖ, заметна агрессивная оппозиция к “старшим” (*У старших на это свои есть резоны*), и многое в истории взаимоотношений Пастернака с родителями, в особенности с отцом (в частности, по линии иудаизм/христианство), ее подтверждает. С другой, — не менее отчетливо регрессивное желание остаться, по крайней мере фигурально, в семейном кругу юных сверстников, равноправных детей некоего невидимого небесного Отца, и таким образом продолжать, вопреки реальности, хотя бы в порядке поэтической идиллии, наслаждаться вечным братством, сестринством, отрочеством, детством. О желании *впасть в детство* Пастернак проговаривается неоднократно; приведу соответствующее место из «Повести»:

«Впереди же, на всех дорожках, куда они вступали, росло всем бором нечто подобное присутствию старшего. Это превращало их в детей. Они то брались за руки, то растерянно их опускали» (Пастернак, 4: 117).

Затянувшееся на всю жизнь детство-отрочество Пастернака как поэта и человека отмечалось многими, начиная с Ахматовой (*Он награжден каким-то вечным детством*; «Борис Пастернак»,

1936). О том же писала ему Фрейденберг, говоря о его боязни смерти (см. Примеч. 42). Будучи детской мечтой, райское состояние чревато падением. За падением же следуют попытки заменить утраченный Эдем новым, припав к каким-нибудь очередным авторитетам — вроде бы по-прежнему “семейным, сестринско-материнско-отцовским”, но одновременно и “чужим, смежным, окружающим, далеким, вселенским” и потому принудительно приемлемым и даже — на время — окончательным.

* * *

В заглавном тропе книги книг Пастернака спрессованы все его излюбленные темы — его колебания между романтической приподнятостью и ориентацией на *каждую малость*, между нарциссической самопоглощенностью и любовью к окружающему, между пантеизмом, иудейством и христианством, между Франциском Ассизским и «Песнью песней». Эмблемой всего этого комплекса и стал образ братства с жизнью, определивший дальнейшую эволюцию Пастернака. Инфантильная противоречивость подобной установки — в конце концов, живут не с сестрой — послужила мощным генератором творческой энергии, вылившейся во вторые и третьи рождения Пастернака и породившей программно “Доктора Жизнь”, которому автор дал-таки произвести потомство, пусть почти анонимное, от чудесно дарованной ему ненадолго медсестры из другого круга.

Утопичность этой программы — еще одна вариация на тему центрального проекта русской культуры XX века. Называя жизнь сестрой, поэт одновременно и объявляет близость к ней априори данной, и заранее отказывается от обладания ею⁴⁹. Попытки реализовать утопию неизбежно кончаются приспособлением, а то и насилием (в данном, сугубо вегетарианском, случае, над самим собой). Поэтому в образе жизни-сестры виртуально уже присутствуют и будущее “оборотничество”, и жажда вселенской популярности вместо признания узким кругом загнанных интеллигентов, каковые, по иронии судьбы и механизмов литературной канонизации, в конце концов и принесут автору Нобелевскую премию и всемирную славу. «Доктор Живаго» станет всеобщим достоянием, и на его плечах «Сестра моя — жизнь» войдет в словарь мировой культуры в качестве одной из его немногочисленных вокабул русского происхождения⁵⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский А. К. 2005 [1997]**. Первый, журнальный вариант (Книга книг Пастернака: К 75-летию

«Сестры моей — жизни») — Звезда, 1997, 12: 193—214; академический вариант (под теперешним заглавием) — в сб.: *Poetry and Revolution: Boris Pasternak's «My Sister Life»* / Ed. L. Fleishman // *Stanford Slavic Studies* 21 (1999): 26—65.

Попытка подступиться к почти не разработанной проблеме пастернаковской прагматики — связи между тропикой/поэтикой автора и его общей жизненной и творческой стратегией. На фоне демонстративно жизнетворческих мифов Ахматовой, Маяковского и Цветаевой, подчеркнута антиромантическая программа Пастернака долгое время наивно воспринималась как полное отсутствие самопрезентации, хотя поза небожителя (формулировка Сталина), прячущего свои шаги в неизвестности (Пастернак), — это не менее, если не более, продуманная (и оказавшаяся успешной) стратегия выживания, чем другие, с их объявленной прагматикой.

¹ В статье и используются следующие сокращения: ВР («Второе рождение»), ДЖ («Доктор Живаго»), ЛП («Люди и положения»), ОГ («Охранная грамота»), СМЖ («Сестра моя — жизнь»); ПП («Песнь песней Соломона»).

² «Ведь что-то я хотел сказать заглавием “Сестры моей — жизни” и это что-то живет во мне. Я не могу отказаться от дружбы, от почти домашней интимности, перехлестывающей на улицу, от чувства родства с совершенным, оформляющимся в лице, искусством» (7.07.1928; **Пастернак 1996, 2: 167**).

³ Когда в 1955 году К. Чуковский спросил его, над чем он работает, Пастернак ответил: «Вот кончу роман — примусь за составление своего однотомника. Как хотелось бы все переделать, — например, в цикле “Сестра моя — жизнь” хорошо только заглавие» (**Чуковский 1993: 270**).

⁴ Пастернак даже переписал начальные строфы этого стихотворения (21-го в I части книги) и постоянно носил с собой в последние годы жизни (**Баевский и Пастернак 1990: 459**).

⁵ О Св. Франциске в связи с СМЖ см. **Гардзонио 1999**. Факсимильное переиздание «Цветочков» со статьей Дурылина было осуществлено в Москве (**Цветочки 1990 [1913]**). Текст «Il Cantico di Frate Sole» см. в **Бранка 1949: 83—84**, **Контини 1940: 33—34**, **Франциск 1983: 182—184**.

⁶ «Добролюбова можно назвать одним из первых русских францисканцев начала XX века. Обращение “брат” прилагалось им и его последователями ко всей живой природе — к птицам, травам, звездам, и т.п. — и выглядело настолько необычным в глазах других сектантов, что их прозвали за это “братками” <...В> стихотворении <Добролюбова>, являвшемся гимном, исполнявшемся добролюбовцами во время собраний <...> есть <...> строк<и...>: *Сестры птички в лесах привечали меня <...> Возвратит мне блистанье сестрица весна <...>* В сходном смысле Добролюбов высказывается и о Боге: “Отец мой и Сын мой, Возлюбленный мой, Старший брат мой, невеста моя и сестра. Правая рука моя, Он — вся жизнь моя и душа моя!”» (**Иванова 1992: 199—200**).

⁷ **Иванова 1992**: 198; согласно **Смирнов 1995 [1985]**: 170, Пастернак заимствовал свое заглавие из прозы Добролюбова («Из книги невидимой», М.: Скорпион, 1905).

⁸ Псалтирь была любимым чтением Пастернака: «Боря был очень современен, в церковь не ходил, хотя любил читать Библию, заучивал наизусть псалмы и восхищался их высоконравственным содержанием и поэтичностью» (**Пастернак 3. 1993**: 215). Еще один библейский источник «Гимна» — **Отк. 5**: 13 (**Каннингэм 1976**: 53). У Пастернака наибольшее приближение к «благодарственной» настроенности псалмов находим в ВР: *Дай мне, превысив нивелир, Благодарить тебя до сипу И сверху окуни свой мир, Как в зеркало, в мое спасибо* («Платки, подборы, жгучий взгляд...»).

⁹ Синтаксические двусмысленности и сдвиги сочетаемости, особенно у раннего Пастернака, — хорошо изученная тема (см. **Якобсон 1987 [1935]**, **Лотман 1969**). Ближайшую параллель к неразрешимой многозначности предлога *per* в «Гимне» Св. Франциска образует, вероятно, двусмысленность пастернаковских творительных падежей, ср. *Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе Расшилась весенним дождем обо всех* — «как дождь»? «при помощи/в виде дождя»? *Ты в ветре, веткой пробуешь, Не время ль птицам петь, Намокшая воробышком Сиреневая ветвь!* — «как воробышек»? «в виде сидящего на ней воробышка»?

¹⁰ «Большая же сестра твоя — Самария, с дочерьми своими живущая влево от тебя; а меньшая сестра твоя, живущая от тебя вправо, есть Содом, с дочерьми ее <...> И сестры твои, Содомы и дочери ее <...> и Самария и дочери ее» (**Иез. 16**: 46, 55; эта глава обращена пророком от имени Бога к еврейскому народу как дщери Иерусалима; **Иез. 16**: 3); «Презрит тебя, посмеется над тобою девствующая дочь Сиона, покачает вслед тебя головою дочь Иерусалима» (**Ис. 37**: 22). А в Новом Завете в семейных терминах описывается Вавилонская блудница («И на челе [этой жены] написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным»; **Откр. 17**: 5), а с другой стороны, «вышний Иерусалим <...> мать всем нам» (**Гал. 4**: 26).

¹¹ «Мудрость», кстати, является заглавным словом всей книги притч и одной из двух персонифицированных в женском облике героинь ее первых семи глав, содержащих советы следовать *Мудрости* — *сестре* и отвергать соблазны *Глупости* — *чужой жены*.

¹² Согласно **Ронен 1993**, другой источник эпатажного сопоставления — священный культ железнодорожных расписаний (в частности, английского — Bradshaw), восходящий к Честертону («Человек, который был Четвергом»; 1908; рус. пер. 1914) и оразившийся в «Мы» Замятина (1920).

¹³ Еще один возможный «египетский» мотив в том же стихотворении может быть усмотрен в строчке *И вежливо жалят, как змеи в овсе* — в свете замечания о лете и осени 1914 года на даче у Балтрушайтисов на Оке в **ОГ** (3. 6, 7): «В парке было много змей. Речь о них заходила ежедневно.

О змеях говорили за ухой и на купанье <...> На дорожку выкатился еж. На ней египетским иероглифом, как сложенная узлом веревка, валялась дохлая гадюка» (**Пастернак, 4**: 221—222).

¹⁴ В ответ на это Гёте говорит пастору, «что в таком случае ангел с огненным мечом вовсе не надобен был для изгнания согрешившей четы из рая <...ибо изгнанию> способствовали крупные комары Тигра и Евфрата» (**Гёте**: 342). От этой реплики следы ведут к библейскому эпиграфу, первоначально предпосланному Пастернаком третьему стихотворению СМЖ «Тоска»: «и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни. **Быт. 3**: 24» (**Пастернак, 1**: 654). Очередной вклад в рассмотрение библейских и литературных источников «Степи» см. в **Гардзонио 1997**.

¹⁵ Не исключено также влияние мифогенного «Бобэоби пелись губы...» Хлебникова (1908—1909, публ. 1913), в котором «пение» губ, взоров и бровей завершается тем, что *на холсте каких-то соответствий Вне протяжения жило Лицо*.

¹⁶ *Осанна тьме египетской; И в лихорадке бредил Бог; И колеблет всхлипы звезд В Апокалипсисе мост; Я послан Богом мучить Себя, родных и тех, Которых мучить грех; Любимая, — жуть! Когда любит поэт, Влюбляется бог неприкаянный; О, дивный, божий пустяк!*

¹⁷ О ПП см. **Блум 1988**, **Поуп 1977**, **Фокс 1985**. Кстати, диалогическая форма «Он — Она» была использована Пастернаком в обращенном к Надежде Синяковой стихотворении «Скрипка Паганини» (отрывки 5—6) в сборнике «Поверх барьеров» 1917 года (**Пастернак, 1**: 473—474).

¹⁸ В этот представительный том вошли также: старинный южно-русский перевод ПП; рассуждение о ней Феофана Прокоповича (1730), извлечения из работы о ПП Гердера (1776) и из комментариев Ренана (1860); небольшая антология ««Песнь песней» в русской поэзии» — стихи Державина, Пушкина, Фета, Мея, Фофанова, Лохвицкой, Брюсова и нек. др.; обзор преломлений «Песни» в русской музыке (у Римского-Корсакова, Мусоргского и Рубинштейна, которому принадлежит целая опера «Суламит», 1901), написанный Ю. Д. Энгелем — другом семьи Л. О. и Р. И. Пастернаков и одним из музыкальных учителей Бориса; и ряд других материалов и комментариев. Об истории переводов ПП на русский язык и о пушкинских вариациях на ПП см. **Сэфрен 1995**.

¹⁹ Кстати, жанровый компонент названий гимна Франциска и ПП в романских языках совпадает: «Il Cantico di Frate Sole» — «Il Cantico dei cantici», ср. название ренановской книги. В корпусе пастернаковских текстов есть и «Песнь песней» (1953; **Пастернак, 2**: 236—238) — перевод стихотворения Акакия Церетели (написанного в 1882—1900 гг.).

²⁰ Кстати, мотив адамова ребра проходит у Пастернака неоднократно, например, в «Мейерхольдам» и «Еве».

²¹ Из русских вариаций на ПП, собранных Эфросом, фиксацию абстрактной категории «времени пения/цветения» находим у Мея, причем

в поразительно «пастернаковском» ключе: *И смоковница в цвету, — Завязала плод и семя, И обрезания время Запыхалось на лету* («Еврейские песни»; 1861), а также у А. Зарина: *Время пения настало* («Из Песни песней»; 1894).

²² *Тобой, красивая рябина, Тобой, наш русский виноград, Меня потешила чужбина, И я землячке милой рад <...> Ты вся обвешана кораллом, Как шея черноглазых дев <...> Нет, здесь ты пропадаешь даром, И средь спесивых винных лоз Не впрок тебя за летним жаром Прихватит молодой мороз* (1854; **Вяземский 1982**: 292; параллель подсказана К. М. Поливановым).

²³ Эта сцена (задним числом прокомментированная Е. А. Виноград: «А ты вырывалась сказано слишком сильно <...> Я просто сказала с укоризной: “Боря”, и дверь тут же открылась»; **Пастернак Е. Б. 1989**: 294), могла иметь еще одним источником классическую картину Фрагонара «Засов» («Le Verrou», ca. 1778), вероятно, хорошо знакомую Пастернаку как сыну художника (живописная параллель подсказана Е. А. Компанец).

²⁴ Кстати, мотив “запечатленности” и “просовывания руки в скважину замка”, интенсивно дебатлируемый комментаторами (преобладает буквальное понимание *руки и скважины*, а не скабрезно-эвфемистическое), досаточно хорошо отражен в русских подражаниях ПП.

²⁵ Ср. еще: восторженные взаимные хвалы влюбленных (типа *Ты прекрасна...*); взаимное приравнивание к большим неантропоморфным существам (саду, горам, странам, солнцу, заре, дню, вечеру); употребление слова *песнь/песня* — как в любовном, так и в божественном смысле (*И песнь небес: «Твоя, твоя!»...*; *Этим ведь в песне тешатся все. Это ведь значит — пепел сиреневый, Роскошь крошеной ромашки в росе, Звезды и звезды на губы выменивать!; О, не бойся, приросшая песнь!*); а также литературный факт авторства ПП, приписываемого царю Соломону, живо интересовавшему Пастернака (**Левин М.:** 360); с ним, как и со Св. Франциском, Пастернак разделял репутацию мага, знающего язык птиц: «Он любил природу не так, как мы все ее любим. Он <...> понимал ее язык. Он слышал треск лопающихся почек и понимал голоса птиц» (**Табидзе 1993**: 300).

²⁶ О переключках с Гёте, Ленау, По и др., см. **Пастернак, 1**: 666, **Баевский и Пастернак 1990**: 458, **О’Коннор 1988**: 19–20.

²⁷ «И пришли к долине Есхол, и срезали там виноградную ветвь с одною кистью ягод, и понесли ее на шесте двое <...> Место сие называли долиною Есхол [виноградная кисть], по причине виноградной кисти, которую срезали там сыны Израилевы» (**Чис. 13**: 24–25; эпизод с разведыванием земли Ханаанской). «Жена твоя, как плодovitая лоза, в доме твоём; сыновья твои, как масличные ветви, вокруг трапезы твоей» (**Псл. 127**: 3). «Я [Бог] насадил тебя [дщерь Иерусалима = Израиль], как благородную лозу — самое чистое семя; как же ты превратилась у Меня в дикую отрасль чужой лозы?» (**Иер. 2**: 21). «Я [Иисус] есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой — виноградарь; Я есмь Лоза, а вы ветви» (**Иоан. 15**: 1, 5).

²⁸ *Виноград в саду цветет, Виноград в саду цветет, А ягода, а ягода созревает, А ягода, а ягода созревает. Виноград-то — Иван-сударь, Виноград-то — Иван-сударь, А ягода, а ягода — свет Прасковья его, А ягода, а ягода — свет Прасковья его. Люди в див дивуются, Люди в див дивуются: Что за дети хороши, Уродились хороши! Дай им Бог совет-любовь Дай им Бог совет-любовь*; см. No. 312 в собрании **Колпакова 1973**: 157–158; другие варианты были записаны еще П. В. Киреевским (сообщено Г. А. Левинтоном).

²⁹ *Лопатами, как в листопад, Гребут березы и осины* («Вторая баллада»; 1930).

³⁰ Фамилии участников этого любовного треугольника, отчасти посмертного, не особенно просились в стихи, разве что обэриутские.

³¹ «Да, мы видели [родителей — Л. О. и Р. И. Пастернаков. — А. Ж.] на вокзале <...> Одним словом, как будто это не люди, а овощи, которые были подвергнуты последовательной пересадке из местности в местность. Свойство пастернака расти в земле и обрастать землею; да, таково свойство этого вида. Вы понимаете, для них совершенно закрыт был вид на Екатерининском канале! В этом смысле папа оказался меньше всего пастернаком» (письмо к А. О. и О. М. Фрейденберг, 19.08.1910 г.; **Пастернак 1990в**: 54); «Записка была написана рукой Маяковского <...> В записке стояло: “В супе нашего веселья не хватает только вас, о Пастернак!” — и все. Запиской же <...> я ответил: “Маяковский, вы правы — без пастернака суп пресен! Еду!” <...> В тот вечер <...> ехидничали, злословили, каламбурили, как всегда» (**Пастернак А. 1983**: 226; см. также с. 224–227).

³² О фамилии Пастернак см. **Барнз 1989**: 2. В истории европейской кухни пастернак (по форме напоминающий морковь, а по цвету и вкусу — картошку) был вытеснен привезенным из Америки картофелем. В этом можно при желании усмотреть подтекст известного замечания Пастернака, что после сталинской резолюции о лучшем, талантливейшем поэте советской эпохи «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине», освободив Пастернака от «раздувания его значения» (ЛП; **Пастернак, 4**: 338).

³³ См. **Дурьилин 1993**: 56; **Пастернак Е. Б. 1989**: 144; **Каган 1996**: 45 (*relinquimini*, «вас оставляют»; *reliquimini*, «вы в долгу»).

³⁴ Ср. работу Зинаиды Николаевны сестрой-хозяйкой в Чистополе во время войны (**Пастернак З. 1993**: 204).

³⁵ На уровне домашней семантики этот комплекс мог быть еще богаче, ср. мотив любви пастернака к розе, вербализованный лишь в частном письме. Так, ботанические обертоны *зубровки* (во «Все снег да снег...») очевидны, латинские же обнаруживаются лишь путем лексического анализа, позволяющего предположить связь через глагол *зубрить*, отсутствующий в тексте, но охотно сочетающийся с *латынью*. Эта ассоциация могла отпечататься в каких-то шутках, принятых между гимназистом, а затем репетитором, Пастернаком и его родными, друзьями и (со)учениками, но

не обязательно зафиксированных в его литературном наследии. К счастью для толкователей, она всплывает в другом стихотворении: *Январь, и это год Цусимы. И верно я латынь зубрю* («9-е января. Первоначальный вариант»; 1925; в окончательном варианте «Девятьсот пятого года» стоит: *Безнаказанно греку дерзим*; «Детство»).

Еще один пример домашней семантики, лишь однажды проникшей в стихи, — ассоциация речи и творчества с раскупориванием бутылки, в разное время и по разным поводам запомнившаяся из общения с Пастернаком Н. Н. Вильмунту (1922 г; **Вильмонт 1993**: 145—146) и А. К. Гладкову (1950-е гг.; **Гладков 1973**: 124), попавшая в **ОГ (2. 9; Пастернак, 4**: 193) и появляющаяся в ретроспективных комментариях Ольги Фрейденберг к их взаимоотношениям в 1912 г. (**Пастернак 1990в**: 62).

Продолжая разговор о каламбурно-латинских корнях формулы *сестра моя — жизнь*, можно обратить внимание на сходство слов *vita*, «жизнь», и *vitis*, «виноградный куст, виноградная лоза, вино» (оба — женского рода); тогда *сестра моя жизнь* = «*сестра моя лоза/Виноград*». Дополнительный “божественный” элемент вносится в эту потенциальную паронимасию переключкой этих слов в латинском Евангелии от Иоанна: *Ego sum* <...> *vita*, «Я емь <...> жизнь» (**11**: 25) — *Ego sum vitis*, «Я емь лоза» (**15**: 1) (подсказано О. Роненом).

³⁶ Ср.: *мне имя — Марина, Я брэнная пена морская...* («Кто создан из камня...», 1920 г.; **Цветаева 1965**: 162); *Я, выношенная в чреве Не материнском, а морском* («Две песни», 1920; **Цветаева 1965**: 163—164). Что касается этимологизации ее фамилии, то она является ключом к строке *Успеные нежные — Флоренция в Москве* из обращенных к ней стихов Мандельштама («В разноголосице девического хора...»; **Мандельштам 1990, 1**: 109): «Флоренция — <...> этимологически точный перевод фамилии Цветаевой» (комм. **там же**: 475); самой Цветаевой “цветочная” тема обыгрывается в поэме «Молодец» (1922), посвященной, кстати, Пастернаку (**Ельницкая 1996**: 124—125). Рефлексия на тему собственной растительной фамилии (и ее библейских коннотаций) есть и у Мандельштама (**Ронен 1977**: 175, **1983**: 196, **1990**: 1624); о ее трактовке Мандельштамом также как “миндаля, миндального камня, миндаины” см. **Поллэк**: 20 сл.

Возвращаясь к «Автобусу», замечу, что в цветаевском *соусе* различим отзвук знаменитого крамольного (и, значит, близкого ей) места из «Высокой болезни»: *Чреду веков питает новость, Но золотой ее пирог, Пока преданье варит соус, Встает нам горла поперек*.

³⁷ Пастернаковское понимание экзистенциального смысла метафоричности сформулировано в «Замечаниях к переводам из Шекспира»: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека <...> и <...> огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден <...> объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями <...> Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» (**Пастернак, 4**: 414).

³⁸ «Ольга Фрейденберг вспоминала: “<...> Боря очень нежный, но я его не люблю <...> Е»сть слух, что мне придется выйти за него замуж. Это меня возмущает. Я не хочу за него, я хочу за чужого! <...> Мы играем в саду <...> Мы играем, и Боря и я — одно» (**Пастернак Е. Б. 1989**: 37; дело происходит на даче Пастернаков под Одессой, году в 1897-м); «[Я] влюбился в Петербург и в вашу смешанную семью, особенно в тебя и в [твоего] папу <...> Это какая-то редкая близость, как если бы мы вдвоем, ты и я любили одно и то же <...> И тогда, Боже, что это было за сектанство вдвоем! <...> Я» так же женственен, т.е. зависим, как и ты» (письмо к О. М. Фрейденберг, 23.07.1910 г.; **Пастернак 1990в**: 33); «Все, что у меня произошло с Борей <...> было большой страстью сближения и встречи двух, связанных кровью и духом, людей <...> Никогда Боря не переставал быть для меня братом, как бы ни был он горячо и нежно любим. Какая-то черта лежала за этим <...> Влюбленный,» он становился мне <...> отвратителем <...> где-то внутри, в темноте чувств, в крови <...> Я была ему страстно преданной, любящей сестрой» (О. М. Фрейденберг, примечания к письмам августа 1910; **там же**: 51—52).

³⁹ Пастернак был «влюблен» в их ранний роман в 1910 году и на время поссорился со Штихом во время собственного увлечения Еленой в 1917-м (**Пастернак Е. Б. 1989**: 124—125, 318—319).

⁴⁰ См. **Озеров 1993**: 460, со ссылкой на последние слова Пастернака (**Пастернак З. 1993**: 229).

⁴¹ Поразительна, в частности, систематическая переадресация столь новой для него Зинаиде Николаевне старой сестринской (и иной) образности СМЖ (**Поливанов 1993**).

⁴² «Боря <...> родной! <...> Но ведь я не читатель тебя. Я не знаю, читают ли брата. Тут та стихия родственных встреч, семейных поцелуев <...> Много родового, кровного» (О. М. Фрейденберг, 11.10.1946; **Пастернак 1990в**: 225—226); «Я в нем [романе] свожу счеты с еврейством, со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства» (Пастернак, 13.10.1946; **там же**: 224); «[Твой роман — э]то жизнь в самом широком и великом значении <...> Это особый вариант книги Бытия <...> Я читаю книгу и тебя, и нашу с тобой кровь, и поэтому мое суждение не похоже на человеческое, доступное <...> Мне представляется, что ты боишься смерти, и что этим все объясняется — твоя страстная бессмертность, которую ты строишь, как кровное свое дело» (О. М. Фрейденберг, 29.11.1948; **там же**: 250); «Дорогая Олюшка, родная моя! <...> Чего я, в последнем счете <...> стою, если препятствие крови и происхождения осталось непреодоленным (единственное, что надо было преодолеть) и может что-то значить <...> и какое я <...> притязательное ничтожество, если кончаю узкой негласной популярностью среди интеллигентов-евреев, из самых загнанных и несчастных <...> когда с такой легкостью и полнотой от меня отворачивается небо? В искусстве надо быть

победителем» (Пастернак, 7.08.1949; **там же**: 253—255); «Мамочка моя родная, сестра моя Олюшка!» (Пастернак, 31.12.1953; **там же**: 272; ср. то же сочетание в гимне Св. Франциска, а также в описании Лу Андреас-Саломе (в первом абзаце ОГ — с точки зрения десятилетнего Пастернака) как приходящейся Рильке «матерью или старшей сестрой»; **Пастернак, 4**: 149). К проблеме преодоления еврейского происхождения ср. свидетельство Ольги Ивинской: «Он <...> заговорил, вздыхая, какой, мол, счастливый Шолохов с такой анкетой, где нет ничего “спорного”. В другой раз он пошутил (и повторял потом эту шутку не раз), что неплохо было бы поменяться с Шолоховым национальностями» (**Ивинская 1992**: 162).

⁴³ «Они любили друг друга не из неизбежности, не “опаленные страстью”, как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим <...> больше, чем им самим <...Это> и было главным, что их роднило и объединяло! <...Ч>увство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной» (**ДЖ 15**. 15; **Пастернак, 3**: 494).

⁴⁴ Примерами могут служить: задачи на самоперевоспитание и самодисциплину, которые Пастернак ставил себе, чтобы заслужить уважение кухни Ольги (Фрейденберг) и всего ее солидного семейства, а позднее Евгении Владимировны — в ответ на ее критику его нарциссизма; рассуждения о возможностях адаптации «овоща пастернака» к неблагоприятной пустынной среде советского литературного истеблишмента; и приятие упряжи социализма в «Мне хочется домой, в огромность...» (см. **Жолковский 1991 [1985]**).

Скрещение “приспособленческих” и “семейных” мотивов в жизни и творчестве Пастернака — огромная тема. Ограничусь одним ключевым фрагментом из мемуаров А. Л. Пастернака о дне победы большевистского восстания в Москве, 31 октября 1917 г., следующим вскоре после восторженного описания братания солдат и народа летом 1917 года: «Все были в сборе: родители, сестры, брат. Я ощутил их всех, но <...> странно! не было той слитной семьи, в которой я находил себя постоянно <...> Все были в сборе — но отдельными клеточками! <...Ч>то-то во мне самом <...> а может быть, и во всех нас — сломалось! Я ощутил в окружающем меня что-то совсем новое, непонятное, исходящее не от нас. Это могло быть как вступление в новую, нам необычную жизнь. Вполне возможно, что подобные ощущения испытало множество и других семей страны» (**Пастернак А. 1983**: 296—297). Этот распад эндогамной семьи и поведет в дальнейшем к поискам Борисом Пастернаком новых, экзогамных.

⁴⁵ «— На моей первой жене я женился как-то случайно и бездумно <...> Мы даже не успели сблизиться, как вмешались родители. Я думал: ну, ладно, женюсь <...> Нет, я и тогда сознавал, что это что-то мерзкое, отвратительное» (**Масленикова 1995**: 296); «— [В] первый же год соедине-

ния с Зинаидой Николаевной я обнаружил свою ошибку, — я любил на самом деле не ее, а Гаррика <...> И “в этом аду” <...> он живет уже более десяти лет» (**Ивинская**: 29); «Эта “женитьба”, сказал мне как-то Боря с улыбкой, “просто была формой моего увлечения Гарриком Нейгаузом, а потому и его женой”» (**Пастернак 1990в**: 153); «Всю зиму <в “Центрифуге”> я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью. Я приготовился снова предать что угодно, если придется. Но на этот раз я переоценил свои силы <...> Надо ли прибавлять, что я предал совсем не тех, кого хотел» (о первой встрече с Маяковским в 1914 г.; **ОГ 3**: 3; **Пастернак, 4**: 215—218); «Принято было задирать нос <...> и нахальничать, и, как это мне ни претило, я против воли тянулся за всеми, чтобы не упасть во мнении товарищей» (о том же времени; **ЛП**; **Пастернак, 4**: 331).

⁴⁶ Комментируя этот эпизод, А. Л. отмечает у брата постоянное «стремление к превосходству», то, как ему обычно «чертовски везло», и как остро реагировал он на неудачи, стараясь навсегда похоронить в себе память о них (ту же черту скрытой «обидчивости и даже злопамятства» Пастернака выделяет в своих воспоминаниях Н. Н. Вильмонт, **Вильмонт 1989**: 10—11): «Не воспринимал ли он, уже и тогда, свои ребячьи поражения <...> как указания свыше на неуживчивость судьбе и небу?» (**Пастернак А. 1983**: 181; ср. письмо к О. М. Фрейденберг от 7.08.1949 в Примеч. 42).

⁴⁷ Глубокую параллель к этим рассуждениям о творческой природе мимикрии образует работа **Кайуа 1995** (замечание Б. Гройса). А в плане трактовки мимикрии как приспособленчества приведенный фрагмент из «Доктора Живаго» интересно сопоставить со следующим пассажем из сентиментальной повести Зошенко «Люди» (1924) — одной из иронических вариаций на тему безнадежных попыток дореволюционного интеллигента найти себе место в советских условиях:

«[У]строи[вшись] в один из потребительских кооперативов <...> Иван Иванович <...> тотчас и немедленно развил <...> целую философскую систему о необходимости приспособляться, о простой и примитивной жизни и о том, что каждый человек <...> непременно обязан, как и всякое живое существо <...> менять свою шкуру, смотря по времени <...> Иван Иванович <...> говорил о той великой научной теории, о симпатической окраске, о так называемой мимикрии, когда ползущий по стеблю жучок имеет цвет этого стебля для того, чтоб птица не склевала бы его, приняв за хлебную крошку <...> Он с некоторым даже пафосом говорил <...> что без цинизма и жестокости ни один даже зверь не обходится и что, может быть цинизм и жестокость и есть самые правильные вещи, которые дают право на жизнь» (**Зошенко 1986**: 75, 77).

В данном случае поданный иронически (и по сюжету кончающийся провалом), подобный социальный дарвинизм не был совершенно чужд Зошенко, находившемуся в очень амбивалентных отношениях как со

своими “отрицательными” персонажами, так и с советским официозом. Объясняется ли переключка между Юрием Живаго и неудачливым зощенковским приспособленцем прямым заимствованием или естественно мотивированной опорой на общий источник, — вопрос, заслуживающий выяснения.

⁴⁸ См. **Якобсон 1987 [1935]**; о принципиальном родстве метафоры и метонимии см. **Каллер 1981**.

⁴⁹ «Сестра моя жизнь была посвящена женщине <...> Она вышла за другого» (письмо к Цветаевой, 25.03.1926; **Пастернак 1990в**: 316); другому достается и Лара.

⁵⁰ О роли ДЖ в привлечении мирового внимания к поэзии Пастернака, в том числе ранней и слабой, и его недовольстве этим см. его письмо к Н. В. Сологуб 29.07.1959 (**Пастернак, 5**: 474).

II

Стилистические инварианты

БЕССМЕРТИЕ НА ВРЕМЯ

К поэзии грамматического времени у Пастернака

Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач <...> [Он] вынужден <...> объясняться мгновенными <...> озарениями <...> Это и есть поэзия. Метафоризм — скоропись <...> духа (Пастернак, 4: 412).

1

В его устах звучало «завтра», Как на устах иных «вчера», писал поэт в начале 1920-х годов — вчуже и в 3-м лице. А десятилетие спустя, на пороге смерти, он выразился прямее: *Я вижу <...> Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотовой В ней оправдалось и сбылось* В этом “завтрашнем” автоописании он не только от 1-го лица совместил все три глагольных времени, но и осуществил то временное чудо, которое было запрограммировано во “вчерашнем” — по видимости метапушкинском — тексте: употребил грамматическое прошедшее (*сбылось*) применительно к фактическому будущему. Здесь грамматический анахронизм остается в пределах языковой нормы, но в других случаях конфликт напрягается еще больше: *Я кончился, а ты жива; Мы в будущем, твержу я им, как все, кто Жил в эти дни; И казалось, озарятся Даже те углы рассудка, Где теперь светло, как днем.* Однако до авангардистского слома à la Хлебников дело не доходит.

Так или иначе, овеществляя свои излюбленные временные метафоры и таким образом полуобнажая прием, Пастернак ориентирует нас на поэзию грамматики, т.е. проблему инвариантов языковой сферы как системы мотивов, которые аналогичны предметным и наравне с ними служат воплощению центральных тем автора¹. Знаменитый богатством своего лексического репертуара, Пастернак необычайно разнообразен и в других языковых планах. Родство его грамматических тропов с предметными очевидно, и естественно предположить, что хрестоматийный *вечности заложник У времени в плену*, радостно констатировавший, что *вот, бессмерт-*

ные на время, Мы к лику сосен причтены, должен был одарить поэзию оригинальной трактовкой времен и видов. В постструктурную эпоху внимание к технологии поэтических чудес стало слабеть, а между тем ее секреты ждут разгадки.

Стихи Пастернака густо пронизаны темпоральностью. Временные категории (*время, вечность, в вековом прототипе, с дней Экклезиаста, до окончания лет...*), единицы времени, времена года, части суток и т.д. непосредственно фигурируют в его текстах, овещаются, специализируются, становятся объектами медитации (*Может быть, за годом год Следуют, как снег идет, Или как слова в поэме?*) и даже персонажами (глядящими в окно, воспитывающими героя и т.п.). При этом время не просто изображается, а преобразуется:

Мгновенье длился этот миг, Но он и вечность бы затмил; Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше чем вошел; Найдись тут хотя бы минута свободы <...> Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо и чудо есть Бог <...> Оно настигает мгновенно, врасплох; Будущее вижу так подробно, Словно ты его остановил; Наливаясь в грядущем и тлея в былом; Все так же <...> Стоят времена, исчезая за краешком Мгновенья...

Остановка времени, опережение времени творческой исключительностью, проникновение в будущее, взаимное наложение прошлого, настоящего и будущего, регулярность чудес — все это естественные манифестации пастернаковского ощущения мира как экстатически великолепного единства² и понимания поэзии как метафорической «скорописи духа», диктуемой краткостью человеческого существования. А в более общем плане такая поэтика сродни модернистской установке на мифологическое смешение времен и скрещение лирического и нарративного элементов в духе прустовской иммортализации прошлого и футуристического освоения будущего.

Каковы же типовые грамматические реализации этого тематического комплекса? Поиск соответствующих инвариантов может идти двояким путем.

С одной стороны, целостный анализ отдельного стихотворения позволяет, исходя из темы, обнаружить в тексте незаметную на первый взгляд специфическую игру с временами. Так, в 3-м отрывке из «Волн» («Мне хочется домой, в огромность...») его тема «приятие нового как чего-то знакомого» оригинально выражена в сфере грамматических времен (**Жолковский 1991 [1985]**). Грамматическое будущее сначала опробуется на повседневных событиях (*войду; сни-*

му пальто; наступит темень; пойдет снег...), и благодаря созданной таким образом инерции осуществляется кульминационный метафорический перескок в подлинное будущее, сначала близкое (*И я приму тебя как упряжь*), а затем и отдаленное (*Тех ради будущих безумств, Что ты, как стих, меня зазубришь*). Разумеется, выявление таких изолированных эффектов трудно планировать. Другой способ поиска — массовое обследование текстов в их видо-временном срезе, представительность которого у Пастернака поражает: по этому параметру стихи оказываются узнаваемыми не менее, чем при мычащем ритмическом скандировании без слов.

Некоторыми предварительными наблюдениями над темпоральным срезом мы и займемся, но ограничимся обзором, в духе первого подхода, двух характерных, но очень разных в этом отношении стихотворений.

2

В отдельном тексте видо-временной репертуар может быть как богат, так и беден. Примером подчеркнуто бедной во временном отношении структуры может служить стихотворение «Как у них» из «Сестры моей — жизни»:

Лицо лазури пышет над лицом
Недышашей 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
Недышашей подруги в бочагах,
Недышашей питомицы осок.

То ветер смех люцерны вдоль высот,
Как поцелуй воздушный, пронесет,
То, княженикой с топи угощен,
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 свесь концов и не поднять руки...
Лицо лазури пышет над лицом
Недышащей любимицы реки.

Присмотримся к временному срезу текста³:

пышет — недышащей — подыметя, шелохнется ли — оглушены, не слышат, далеки — тяжело — блещут — пышет — недышащей ... недышащей — то... пронесет, то... угощен, ползет и ... пачкает... и треплет... то киснет и хмелеет — (ли) екнул — огромен и пунцов — черен и свинцов — не свесь... и не поднять — пышет — недышащей.

Почти сплошь это формы несовершенного — “продолженного” — вида настоящего времени; отклонения немногочисленны. Ряд форм относятся к совершенному виду, но и они хорошо вписываются в общую картину длящегося состояния.

Во-первых, это краткие пассивные причастия (*оглушены, угощен*) — перфектные действия, результат которых сохраняется в настоящем; очень характерно абсолютное, квази-деепричастное *угощен*, которое и акцентирует темпоральность, и ослабляет ее. Во-вторых, это глаголы совершенного вида (*шелохнется, пронесет, екнул* и др.) в конструкциях с *то* и *ли*, снимающих законченность, но вносящих элементы повторности или модальности, т.е. неактуальности. А в кульминационной строчке *Не свесь концов и не поднять руки* событийно актуальный совершенный вид преодолен отрицательной инфинитивной конструкцией со значением невозможности, сочетающей эффекты продолженности, несвершения и потенциальности. Мгновение остановлено, абстрагировано, увековечено.

Это был пример, так сказать, тривиальной, “статичной остановки”, как бывает, согласно Эйзенштейну, “грустная грусть” (Эйзенштейн, 3: 38—40). Противоположную крайность (типа эйзенштейновской “веселой грусти”), к которой тяготеют более интересные во временном отношении стихи, являет “остановка динамичная, движущаяся, полихронная”. Обратимся к стихотворению «Вокзал».

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный друг и указчик,
Начать — не исчислить заслуг.

Бывало, вся жизнь моя — в шарфе,
Лишь подан к посадке состав,

И пыщут намордники гарпий
Парами глаза нам застлав.

Бывало, лишь рядом усядусь —
И крышка. Приник и отник.
Прощай же, пора, моя радость!
Я спрыгну сейчас, проводник.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал
И примется хлопьями цапать,
Чтоб под буфера не попал.

И глохнет свисток повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срываются поле и ветер, —
О, быть бы и мне в их числе!⁴

Первые глаголы появляются лишь в 4-й строке: это инфинитивы совершенного вида (*начать — не исчислить*), один из них с отрицанием, и оба как бы вневременные еще и потому, что они присоединены, причем бессоюзно, к приложению, то есть тоже абсолютной и, значит, вневременной синтаксической конструкции. А тот факт, что это приложение образует длинную, в три строки, серию назывных существительных в именительном падеже (*вокзал, ящик, друг, указчик*) со множеством зависимых, утяжеляет строфу, усиливает ее статичность и смазывает временные соотношения. Грамматическое время здесь — самое общее и неопределенное настоящее.

Статичности противостоит комплекс динамизирующих факторов. Одно из назывных существительных — имя деятеля (*указчик*); два другие сопровождаются отглагольными прилагательными или причастиями, обозначающими последовательность событий (*разлук моих, встреч и разлук*). В 4-й строке инфинитивы одновременно и модальны, и темпоральны, образуя лаконичное, но целое сложноподчиненное предложение, означающее: “если бы мы начали исчислять заслуги, то не уложились бы ни в какое конечное время”. Однако вся эта темпоральность дается как бы в свернутом виде. Во 2-й строке события выражены существительными, а не

глаголами. А их последовательность замкнута в кольцо (*Разлук моих, встреч и разлук*) — эмблему стасиса. Таким образом, I строфа задает характерную для Пастернака формулу замороженной, хотя и очень динамичной и многослойной темпоральности. Эмблематично, кстати, само заглавие «Вокзал» — название неподвижного учреждения, связанного с движением.

Во II строфе вводятся конкретные действия (*подан, пышут, застлав*), даваемые во временной связи и последовательности (*лишь* употреблено здесь в смысле “как только”, чем как бы актуализируется схема “начать — не исчислить”). Однако событийно-временной характер этих действий опять подрывается. Вся строфа дана под грифом былой повторности (*бывало*), т.е. в духе прустовского эффекта (описанного в **Женетт 1980**), когда уникальные подробности прошлых событий даются в категории обыкновения (у Пруста — в *Imparfait*). А главным сказуемым строфы служит наименее глагольная форма — опущенная связка (наст. вр. глагола *быть*) при существительном в роли именной части (*вся жизнь моя — в ширфе*). Сквозь всю эту технику остановки времени, то есть замедленно и повторно (*бывало*), и дается незавершенное, длащеся (*пышут*) прошлое мгновение.

В III строфе игра последовательности, повторности и продолженности развивается дальше. Повествовательный ряд (*усядусь, приник, отник, прощай, пора, спрыгну, сейчас*) обогащается появлением перволичных форм совершенного вида (использующих ранее опробованные схемы: ср. *Лишь <...> приник и отник с: разлук <...> встреч и разлук*) и освоением новых временных категорий — будущего времени (*спрыгну*) и императива (*прощай*), которые теперь обращаются к реальным собеседникам лирического “я” (любимой, проводнику), а не к олицетворяемому вокзалу. В этих прямых, однократных и направленных в будущее формах достигается максимум динамичной темпоральности в строфе.

Однако все это происходит опять-таки под знаком *бывало*. Сохраняется и эллиплично-назывное, при всем его динамизме, настоящее время (*И крышка*), а формы с элементом будущего носят все же модальный характер: *прощай, пора, спрыгну* — это обещания, намерения и т.п., а не актуальные действия. Динамизм, с одной стороны, подчеркнут, с другой — абстрагирован и превращен в обыкновение. Аналогично и сюжетное содержание строфы: герой, провожающий героиню, присаживается на мгновение рядом с ней и спрыгивает до отхода поезда, чем эффектно — очень моторно — драматизируется его “не-участие в движении”.

В IV строфе повторность совершенных глаголов сохраняется (*бывало, раздвинется*), причем появляются парадоксальные сочетания абитуальной совершенности с многократной и многообразной несовершенностью (*примется цапать*, где “цапание” итера-

тивно и само по себе), так что повторность как бы возводится в квадрат. Расширение грамматико-временного диапазона приводит также к появлению будущего в прошедшем, правда, опять-таки под знаком модальности (*чтоб... не попал*).

В двух последних строфах преобладают несовершенные продолженные глаголы (*глохнет, вторит, метет, срываються*) и отсутствует, хотя и продолжает подразумеваться, рамка *бывало*, так что происходит мерцание простого и абитуального *praesens historicum*. Элемент повторности появляется и на лексическом уровне (*повторенный, вторит*), служа на этот раз актуализации и даже обострению временного протекания (повторный звонок торопит отъезд). В целом достигается эффект укрупнения мгновения, пойманного в точке острого и незавершенного развития.

В финальной VI строфе наиболее темпоральным глаголом является несовершенная инцептивная форма (*срываются*), тоже как бы лоящая уникальное событие. Два другие глагола — это опущенная связка (наст. вр. от *быть*) при предикативном, направленном в будущее (т.е. не-актуализованном, хотя семантически и лексически очень эффективным) *невтерть* и заключительное *быть бы*, устремленное в будущее оптативно, то есть еще более модально, а не актуально; да и само это будущее, как мы помним, по смыслу является будущим обыкновения в прошедшем.

Итак, при сравнительной — по пастернаковским масштабам — скромности временного репертуара, «Вокзал» демонстрирует остановку предельно динамизированного времени. (Корректнее, разумеется, говорить не об остановке времени, а о нейтрализации временных оппозиций в смысле смещения и переплетения всех возможных времен.) Если общий принцип “остановки времени” может быть сформулирован как “все в настоящем”, то “бедная остановка” осуществляет его в смысле “всё, что есть, — это только настоящее”, а “богатая остановка” — в смысле “в настоящем есть всё”.

3

В обзоре двух текстов я исходил из некоторого естественного представления о грамматических временах и их использовании у Пастернака. Попробую хотя бы предварительным образом это представление эксплицировать.

В рассматриваемой сфере центральная пастернаковская оппозиция — это “время / вневременность”, с вариантами: “однократность / вневременность”, “мгновенность / длительность”, “актуальная событийность / модальность”, “разница времен (настоящее / прошлое / будущее)”, “предмет / процесс”, “время /

пространство” и некоторыми другими. На медиацию этих противопоставлений и направлена богатая темпоральная тропика Пастернака, во многом сходная с той, которая обслуживает аналогичные медиации в остальных сферах, тоже воплощающих ощущение единства и великолепия мира.

На уровне морфологии нейтрализация времени диктует выбор форм, содержащих как событийно-временное начало, так и его хотя бы частичное подавление. Таковы:

- не-глаголы с временным значением и часто в предикативной или обособленной роли: наречия, прилагательные, особенно краткие, и существительные;
- неличные и модальные глагольные формы: инфинитивы, деепричастия, причастия;
- различные неизъявительные формы и модальности (сослагательные, вопросительные, восклицательные и отрицательные), которые деактуализируют называемое событие, а также нулевая связка настоящего времени;
- категории перфектности, неоднократности, и подобные, прямо соответствующие “атемпоральным” полюсам временных оппозиций;
- принятые в языке временные метафоры, подменяющие одно время другим: будущее в прошедшем, будущее обыкновения, *praesens historicum*;
- стертые метафоры, специализующие время и темпорализующие пространство (*время идет, стало; будущее — за поворотом; дорога змеится; просек разбежится* и т.п.);
- гиперболы, овеществляющие, замедляющие или ускоряющие протекание процессов (*Ветер розу пробует Приподнять; И тут тяжелел обожанья размах <...> И располагался росой на полях; Черновик «Пророка» Просыхал; Мчались звезды, в море мыслились мысы*).

Собственно пастернаковские парадоксальные употребления (типа *Я кончился, а ты жива*) являются, по сути дела, аналогичными тропами, только оживленными и усиленными контекстом.

Так, одно из любимых “чудес” Пастернака состоит в том, что некое актуальное событие мысленно, при взгляде из прошлого, подается как будущее, и благодаря этому оказывается пророчески сбывшимся: *Но за это, быть может, Как огонь горяча, Дочка голову сложит Под топор палача* (речь идет о заглавной героине драмы Шиллера «Мария Стюарт»).

Зеркальным обращением этого чуда является другое: актуальное настоящее мысленно, при вспоминающем взгляде из воображаемого будущего, подается как ожившая в пророчески предвиденном будущем реальности (*Годами, когда-нибудь <...> Мне Брамса*

сыграют <...> И станут <...> Как тени, вертеться четыре секунды...).

Чтобы закончить с уровнем морфологии, отмечу, что многочисленны наложения нескольких излюбленных временных категорий, например: характерное для раннего Пастернака пристрастие к ныне устаревшим деепричастиям несовершенного вида прошедшего времени с перфектным значением (*горев, вливавши, валандавшишь*); употребление императива в сослагательной роли (*Хотя его сызнова все перечти; Не ведай жизнь, что значит обаянье*), а инфинитива в оптативной (*Достать чернил и плакать*).

На синтаксическом уровне нейтрализация достигается сочетанием форм, представляющих противоположные полюса оппозиции “временное/вневременное”, — сочетанием, которое может быть атрибутивным, подчинительным или сочинительным. Примеров множество, от “конфликтных пар”, скажем, сочетаний в инфинитивной конструкции разных видов и способов действия (типа *примется цапать, ввалилось развенчивать, приелось жить, забыли грызть, входили обдать*) до ошеломляюще длинных “конфликтных серий”, смазывающих все временные границы, ср. временной план “Заместительницы” с его лабиринтом сочиненных и подчиненных придаточных, причастий, деепричастий и инфинитивов всех видов, причем речь ведется в грамматическом настоящем и будущем о прошлом, вспоминаемом по фотокарточке, в которой оно как бы сконцентрировано; схематически временной срез выглядит так:

живу с той, что хохочет, у которой хрустят, той, что ломает и бросит не хочет, у которой гостят и грустят, что пробежится и вскочит, чтоб, ослабив, зачажженный, заколов, провальсировать, шутя, закусивши и еле дыша, чтобы, комкая, холодящие, глотать, торопясь, опоясанный, запахший опять.

Кстати, прием синтаксического нагромождения и смазывания выражает, одновременно с “единством”, также и “великолепие” бытия и потому широко применяется не только во временной, но и в остальных сферах поэтического мира Пастернака.

ПРИМЕЧАНИЯ

Жолковский 2001 [1996]; впервые — по-английски: **Жолковский 1996**.

¹ Понятие поэзии грамматики было введено в **Якобсон 1983а [1961]**; об интеграции поэзии грамматики в описание поэтического мира автора см. **Жолковский 1983а, 2005 [1985]**.

² Я исхожу из представления о поэтическом мире Пастернака, изло-

женного в работах Жолковский 1983а, 1996 [1978] с опорой на Якобсон 1987 [1935], Nilsson 1978 [1959], Лотман 1969.

³ О библейском подтексте стихотворения — Быт. 1, 2—3 — см. Жолковский 1995: 88—91.

⁴ Я ограничиваюсь рассмотрением окончательной редакции 1928 г. (Пастернак, 1: 55); редакцию 1913 г. см. Пастернак, 1: 433.

«ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ВЕЛИКОЛЕПИЯ»

Об одной пастернаковской части речи

Шекспир целен и везде верен себе. Он связан особенностями своего словаря... (Пастернак, 4: 423).

1. Словарь и мир поэта; задача статьи

Приверженность особому словарю Пастернак поставил в ряд других повторяемостей («переносит <...> характеры из одного произведения в другое»; «перепевает себя на множество ладов»; «выделяются <...> повторения в пределах одного произведения»), свидетельствующих о единстве и величии творческой личности — лица, «которое называлось Шекспиром и было гением» (Пастернак 1991 [1956]: 423—424). Сходное высказывание Анны Ахматовой приводит Лидия Чуковская: «Надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии» (Чуковская 1976: 149).

Интересом к повторяемости мотивировалось частотное исследование «словарей поэтов» — под лозунгом *Давай считать слова...*¹ Однако конечным целям семиотического описания статистика может служить лишь косвенно. Портретирование **поэтического мира** (ПМ) автора предполагает выявление иерархии его **инвариантных мотивов** (Жолковский и Щеглов 1975). Инвариантный мотив (ситуация, образ, оборот речи) — это двусторонняя качественная сущность (знак), соединяющая одно и то же выражение с одним и тем же содержанием (функцией в данном ПМ). Ловить поэтов на оригинальных знаковых сцеплениях (на том, как они *испуг оглядки к рифме приколоты*) и демонстрировать характерность для каждого поэта своих типов сцепления — вот честолюбивая задача, вытекающая из тезиса об «особенностях словаря».

Она тем увлекательнее, чем более специфическое содержание оказывается закрепленным за повторяющимся выражением. Недаром погоня за формальными (например, синтаксическими) ключами к семантике была любимым коньком лингвистики 1950—1960-х годов.

Поучительной пародией на этот идеал была категория русского «имени чертыхательного», введенная в одном шуточном докладе².

К ней относились слова ($X = \text{черт, фиг, хрен, ...}$), выступающие в контекстах: *Ни X-а; Какого X-а?; X с ним;* и под. Соль состояла в соединении чисто формального определения (через список позиций) и названия (еще одно *имя ...тельное*) с полной определенностью смысла (педалированной скабрёзным подтекстом).

Я хочу наметить нечто вроде особой пастернаковской части речи и показать ее связь со структурой ПМ художника³. Статья пишется *как бы вчерне, как строчка из другого цикла*; занимаясь инвариантами Пастернака, я заметил одну особенность его словаря и пытаюсь *начерно, шепотом* ее зафиксировать⁴.

2. Несколько примеров

Итак, что за слова имеются в виду?⁵ В первом же стихотворении нашего корпуса одно из них играет центральную роль:

- (1) Февраль. Достать чернил и плакать!
 Писать о феврале **навзрыд** <...>
 И чем случайней, тем вернее
 Слагаются стихи **навзрыд**.

На последней странице «Стихотворений и поэм» эта «часть речи» тоже представлена:

- (2) Я помню их **наперечет**: ...

А посередине тома есть фрагмент, содержащий чуть ли не все ее формальные и содержательные подтипы:

- (3) И мигом окна комнаты **вразлет** <...>
Невпопад, не в ногу, из дневного понемногу в ночь,
Наугад куда-то, **вперехват** заката <...>
 В **наспех** стянутых доспехах <...>
Опрометью с оползнями в песок,
 И со всех ног, тропой **наискосок** <...>
 И **кубарем** с последней кручи — бух...

3. Формальные свойства

Легко видеть, что речь идет о наречиях очень определенной морфологической структуры. Они образованы (в основном, исторически) от существительных с помощью:

- (i) предлога-приставки *в* + вин. пад.: *вразлет, вперехват* (сокращенно — *в*);
- (ii) *на* + вин. пад.: *наугад, наспех, навзрыд, наперечет* (на);
- (iii) *не* + *в*: *невпопад* (не);
- (iv) *с* + род. пад.: *с наскоку* (с);
- (v) творительного падежа: *опрометью, кубарем* (твор);
- (vi) прочих средств — приставок *до* (*доупаду*), *из* (*исподлобья*), *в* + предл. пад. мн. ч. (*второпях, влохыхах*) и др. (проч).

4. Тематика

Содержательно все это разновидности одной из двух центральных тем Пастернака³ — темы “великолепия, ослепительной яркости и интенсивности существования”. Основные подтипы “обстоятельств великолепия” — это:

- (i) физическая стремительность: *опрометью, кубарем, вразлет, вперехват* (сокр. — *стрем*);
- (ii) иная интенсивность: *навзрыд, наспех, влпавь, исподлобья, наперекор* (инт);
- (iii) полнота: *наперечет, навзничь, враспяг, настезь, вдосталь* (полн);
- (iv) крайние состояния: *впотьмах, спозаранок, спросонья* (крайн);
- (v) импровизационность, хаотичность: *наугад, невпопад, наспех, с непривычки* (импр);
- (vi) направление движения: *наискосок, накось, поперек, наперевес* (напр);
- (vii) прочие: *вполголоса, напрокат, допрежь, навывказ* (проч).

Поясню связь трех последних типов с темой великолепия.

“Хаотичность, импровизационность” — построена на контрасте между порывом вдохновения, страсти, энергии и неупорядоченностью, нехваткой времени и т.п., через которые он прокладывает себе путь⁶. Ср.:

- (4) Найдись в это время минута свободы,
 У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
 Успели б вмешаться законы природы.
 Но чудо есть чудо и чудо есть бог.
 Когда мы в смятении, тогда средь разброда
 Оно настаивает мгновенно, **врасплох**.
 («Чудо»)

Финал «Чуда» (одного из не включенных в Пастернак 1965 «Стихов из романа») знаменательным образом приводит к слову *врасплох*: “импровизационность” оказывается выражена “обстоятельством великолепия”.

Что касается подтипов (vi) (vii), то: “направление движения” либо уже само содержит элемент “напряжение, интенсивность” (*наискосок, поперек*), либо получает его из контекста (*И копы для боя Взял наперевес*); а прочие обстоятельства заряжаются великолепием по контексту и по аналогии с категорией в целом.

5. Комбинации подтипов

Как естественно ожидать, формальные и содержательные свойства взаимонезависимы: почти любой тематический тип может выражаться любым морфологическим. Во всяком случае, наиболее многочисленный тип, “обстоятельства стремительности”, пробегает всю гамму формальных возможностей. Ср. *вприпрыжку, вскачь; кубарем, опрометью; напролом, наутек; с налету, сплеча; доупаду, впопыхах*.

Еще одна естественная совместимость — сразу несколько типов великолепия в одном обстоятельстве. Ср. *вразброс* = стремительность + импровизационность; *навзничь, вдрызг* = стремительность + полнота; *незтерпеж* = интенсивность + полнота.

А ряд слов совмещает ту или иную разновидность “великолепия” со вторым центральным инвариантом ПМ Пастернака — темой “единства, контакта”³, причем среди них некоторые из встречающихся наиболее часто — *5 наземь, 5 насквозь, 6 настезь*:

- (5) (а) *Небеса опускаются наземь* (см. тж. (6б, в));
 (б) *Перегородок тонкоробрость Пройду насквозь*;
 (в) *Но двери настезь, и в дверях...; Оно [будущее] распахнуто, как бор, Все вглубь, все настезь*.

6. Форма на службе содержания

Выражение великолепия следует у Пастернака риторическому контрасту

- (6) великолепно даже низкое, обыденное, простое, провинциальное («встреча восторга с обиходом»).

При этом великолепие часто конкретизируется как

- (7) нечто трудное, требующее напряжения и даже выводящее из строя.

Эти специфически пастернаковские установки хорошо согласуются с общеэстетическим принципом совмещения затрудненности с легкостью и естественностью (*неслыханности с простотой*). В сфере языка это приводит к художественным решениям типа:

- (8) великолепие низкого как совмещение языковой затрудненности, темноты, косноязычия с просторечием и натуральностью.

Именно таковы обстоятельства великолепия.

- (i) Их производность, отсубстантивность имеет трудную сторону — слова не простые, а сложные, и легкую — структура их прозрачна.
 (ii) В свою очередь, сама прозрачность двойственна: корни слов в большинстве знакомы (легкость), но как самостоятельные существительные не употребляются (трудность).
 (iii) Слова эти стопроцентно «свои», русские (ни одного заимствованного корня), даже бытовые (легкость), вплоть до просторечия, диалектности, этимологической непрозрачности и темноты (трудность); ср. *всклянь, спрохвала, вплоть*. Затрудненной нередко является и синтаксическая или лексическая сочетаемость: *нечаянностях впопыхах, улыбкай взахлеб, выболтаюсь вдрызг* и под.

Большинство (60 из 90) слов длинные (40 трехсложных, 20 четырех— и пятисложных), — излюбленный Пастернаком способ пропускать одно, а то и два ударения (типа *Перегородок тонкоробрость*), ср.:

- (9) *...Противнику наперерез; Переплывает поперек* (466); *Нас бросит ненавроком; Ах, похоже, спозаранок...; Я б отказался наотрез*.

Подобный ритмический рисунок и облегчает строку — от ударений, и затрудняет — одним духом приходится произносить длинные, тяжелые слова.

7. Релевантность категории

Характерность обстоятельств великолепия для языка и ПМ Пастернака представляется интуитивно очевидной. В ее пользу говорят также следующие объективные данные.

(i) Количественная внушительность списка: более 90 разных слов, более 150 словоупотреблений.

(ii) Настойчивость употребления некоторых из них: 7 *впотьмах*, 7 *наугад*, 6 *настежь*, 5 *насквозь*, 5 *наземь*, 4 *навзрыд*, по 3 — *вдогонку*, *взасос*, *впоыхах*, *невдомек*, *поперек*.

(iii) Смысловая (а иногда морфологическая и фонетическая) теснота некоторых парадигматических «гнезд»: *наискосок*, *наискось*, *накось*, *наоткось*; 2 *назубок*, *наизусть*, 2 *наперечет*; 2 *наощупь*, 7 *наугад*, *невпопад*; *спросонок*, *спросонья*; 2 *с наскоку*, *с налету*, *с размаху*; 2 *ничком*, 2 *навзничь*, 2 *наповал*, *вповал*; *невтерпь*, *невтерпеж* и т.п.

(iv) Густота синтагматических сочетаний, ср. (3), а также:

(10) *Сначала все опрометью, вразноряд...; Москва с размаху кувырнется наземь; Наземь падает навзничь зима.*

(v) Языковая редкость, выисканность многих (около 25 из 90) слов и сочетаний (см. выше п. 6 (iii)).

(vi) Резкое преобладание слов, поставленных в конец строки — и обычно под рифму (ок. 120), над занимающими менее заметную позицию (ок. 40).

8. Смежные части речи

Обстоятельства великолепия не стоят в языке Пастернака особняком. Можно назвать несколько категорий, пограничных с рассматриваемой.

(i) Простые отсубстантивные наречия, которые ввиду либо их общности, либо полной непрозрачности я (возможно, зря) не отнес к обстоятельствам великолепия:

(11) *бегом*; *впрямь*; *врозь*; *в скопе*; *в упор*; *доверху*; *дотла*; *дыбом*; *и дым коромыслом*, *и пыль столбом*; *ливня*; *поряд*; *поодаль*; *разом*; *с бухты-бархаты*; *сразу*; *сызнова*.

(ii) Отадъективные, отадverbальные и т.п. наречия, совершенно аналогичные рассмотренным:

(12) *вчерне* (дважды), *донельзя*, *замертво* (дважды), *навеселе*, *наглухо*, *наголо*, *накоротке*, *насыто*, *ненадолго*.

(iii) Очень затрудненные "существительные великолепия" — либо вообще редкие до непонятности, либо употребленные в не принятых формах (числах, падежах) или конструкциях:

(13) *невольный вздрог*; *счастливейшего всхлипа*; *как всхнык*; *в лепеху*; *спал со всех ног*, *со всех лодыг*; *тристанова заходошь*; *ветра яростный насад*; *нахлест*; *На недоед*, *недосып*, *недобор*, *На недопой...*; *недосыта*, *недомер*; *горла перехват*; *с громким порском*; *Фистула и надтреснутый присвист*; *из прорв*; *это сонный разброд*; *скоп* (дважды); *таёг*; *с какой фиволью*.

Для многих из этих слов (*насад*, *нахлест*, *перехват*, *присвист*, *разброд*, *скоп*) именно наречное (а не номинативное) употребление было бы нормальным.

Таков беглый очерк пастернаковских обстоятельств великолепия. *И это все; и больше Не скажешь впотьмах*.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 1980**.

¹ Этот парафраз из Пастернака принадлежит Ю. И. Левину (авторское посвящение на оттиске статьи).

² Доклад, на традиционном капустнике ИРЯ и ИЯ СССР, был сделан (начало 1970-х годов) А. Б. Долгопольским, бывшим тогда младшим научным сотрудником Сектора Африканистики ИЯ.

³ О ПМ Пастернака см. **Нильссон 1978 [1959]**, **Жолковский 1980 [1974]**, **1996 [1978]а**.

⁴ И количественная, и качественная характеристика этого класса слов сугубо предварительна: не рассматривается его отношение к словарию поэта в целом и к встречаемости у других авторов; определяется он очень нестрогим; и т.п. Относительна и полнота материала — это на глаз подобранные примеры из основного текста основного собрания в **Пастернак 1965** (65—488) в **Приложении** даются ссылки на страницы этого издания).

⁵ Комментированный список этих слов см. в **Приложении**.

⁶ О мотиве "импровизационность" см. **Жолковский 1980 [1974]**.

Приложение

Список «обстоятельств великолепия»

Список не полный, но представительный. Про каждое слово сообщается:

1. Общее количество употреблений.
2. Количество употреблений в концах строк.
3. Морфологический тип.
4. Редкость, непонятность — в изолированном употреблении или в синтагматике.
5. Число слогов.
6. Тематический тип.
7. Страница по изд. Пастернак 1965.

Список «обстоятельств великолетия»

№	слово	кол	кон	морф	редк	слог	тематич.	стр.
1	вдогад	1	1	в	изол	2	проч.	73
2	вдогонку	3	2	в	—	3	стрем, конт	194, 350, 418
3	вдосталь	1	1	в	—	2	полн	297
4	вдрызг	1	1	в	синт	2	полн, инт	274
5	взасос	3	3	в	синт 162	2	полн, инт, конт	162, 163, 405
6	взахлеб	1	1	в	синт	2	полн, инт	357
7	в опор	2	2	в	изол 339	2	стрем, полн, инт	131, 339
8	вослед	1	1	в	—	2	напр, конт	70
9	вперехват	1	0	в	изол	3	стрем, конт	256
10	вплавь	1	1	в	—	1	инт	71
11	вплоть	2	1	в	изол	1	полн, конт	223, 298
12	вповал	1	1	в	изол	2	полн, стрем	73
13	вполголоса	1	1	в	—	4	проч, крайн	431
14	впопыхах	3	3	проч	—	3	стрем, импр	75, 386, 446
15	впотъмах	7	4	проч	—	2	крайн	104, 122, 175, 184, 186, 312, 454
16	вприпрыжку	1	1	в	—	3	стрем	213
17	впроголось	1	1	в	—	3	крайн	122

Продолжение таблицы

№	слово	кол	кон	морф	редк	слог	тематич.	стр.
18	вразброс	1	1	в	изол, синт	2	стрем, импр	265
19	вразлет	1	1	в	изол	2	стрем, полн, конт	286
20	вразноряд	1	1	в	изол	3	импр, стрем	95
21	враскачку	1	0	в	—	3	стрем	114
22	враскидку	1	0	в	изол	3	стрем, импр	74
23	врасплох	2	2	в	—	2	импр, стрем, конт	238, 289
24	врассыпную	2	2	в	—	4	стрем, импр	267, 452
25	врастяг	1	1	в	изол	2	полн, стрем	333
26	всерьез	1	1	в	—	2	полн, стрем	371
27	вскачь	1	0	в	—	1	стрем	360
28	всклянь	1	0	в	изол	1	полн	116
29	вслед	1	1	в	—	1	напр, конт	243
30	вслух	1	1	в	—	1	полн	82
31	второпях	1	1	проч	—	1	стрем, импр	289
32	допрежь	1	1	проч	изол	2	проч	229
33	до упаду	2	1	проч	—	4	стрем, полн	99, 131
34	исподлобья	1	1	проч	—	4	инт	165
35	крест-накрест	1	1	проч	—	3	полн	86
36	кубарем	1	0	твор	—	3	стрем	286
37	кувырком	2	2	твор	—	3	стрем, импр	258, 393
38	набекрень	1	1	на	синт	2	напр, инт, импр	129
39	навзничь	2	1	на	—	2	полн, стрем	300, 473
40	навзрыд	4	3	на	—	2	инт, крайн	65, 65, 113, 288
41	навыказ	1	1	на	изол	2	проч	196
42	наземь	5	2	на	—	2	напр, полн, конт	245, 329, 333, 472, 473

Продолжение таблицы

№	слово	кол	кон	морф	редк	слог	тематич.	стр.
43	назубок	2	2	на	—	3	полн, конт	108, 242
44	наискосок	2	2	на	—	4	напр, инт	286, 430
45	наискось	1	0	на	—	3	напр, инт	124
46	наизусть	1	1	на	—	3	полн, конт	345
47	накороть	1	1	на	изол	3	крайн, инт, конт	171
48	накось	1	1	на	изол	2	напр, инт	258
49	наоткось	1	0	на	изол	3	напр, инт	83
50	наотрез	2	2	на	—	3	полн	240, 371
51	наощупь	2	1	на	—	3	импр, конт	282, 364
52	наперевес	1	1	на	—	4	напр, крайн	438
53	наперекор	1	1	на	—	4	инт, конт	220
54	наперерез	2	2	на	—	4	стрем, конт	182, 422
55	наперечет	2	2	на	—	4	полн, конт	384, 488
56	наповал	2	2	на	—	3	полн, стрем, конт	279, 288
57	наполовину	1	1	на	—	5	инт	354
58	напоследок	1	1	на	—	4	крайн	328
59	напрокат	1	1	на	—	3	проч	73
60	напролет	1	1	на	—	3	полн	123
61	напролом	2	2	на	—	3	стрем, полн, конт	171, 368
62	напрямик	1	1	на	—	3	крайн	437
63	нараспашку	1	1	на	—	4	крайн, конт	188
64	нарасхват	2	2	на	—	3	инт, полн, конт	229, 402
65	насквозь	5	3	на	—	2	полн, стрем, конт	344, 367, 413, 452, 482
66	наспех	2	1	на	—	2	стрем, напр	197, 286

Продолжение таблицы

№	слово	кол	кон	морф	редк	слог	тематич.	стр.
67	настежь	6	2	на	—	2	полн, конт	284, 303, 348, 355, 427, 481
68	натошак	1	1	на	—	3	крайн	334
69	наугад	7	5	на	синт	3	импр	249, 253, 286, 331, 339, 385, 459
70	наутек	2	2	на	—	3	стрем	183, 281
71	нахрапом	1	1	твор	—	3	стрем	444
72	невдомек	3	2	не	—	3	крайн	111, 127, 325
73	невзначай	1	1	не	—	3	импр	211
74	невпопад	2	1	не	—	3	импр	219, 286
75	невпроворот	1	1	не	—	4	полн	281
76	невтерпеж	1	1	не	—	3	инт, полн	458
77	невтерпь	1	1	не	изол	2	инт, полн	70
78	ненароком	1	1	твор	—	4	импр	431
79	ничком	2	2	твор	синт	2	полн, стрем	143, 179
80	опрометью	2	0	твор	—	4	стрем	95, 286
81	поперек	3	3	проч	—	3	напр, инт, конт	241, 260, 466
82	с налету	1	1	с	—	3	стрем, конт	74
83	с наскоку	2	2	с	—	3	стрем, конт	356, 465
84	с непривычки	1	1	с	—	4	импр	458
85	сплеча	1	1	с	—	2	стрем, полн, импр	319

Продолжение таблицы

№	слово	кол	кон	морф	редк	слог	тематич.	стр.
86	спозаранок	1	1	с	—	4	крайн	186
87	сполагоря	1	1	проч	изол	4	крайн	86
88	спросонок	1	1	с	—	3	крайн	321
89	спросонья	1	0	с	—	3	крайн	308
90	спрохвала	1	1	с	изол	3	крайн	167
91	с размаху	1	1	с	—	3	стрем, конт	400

РАСПРЕДЕЛЕННЫЙ КОНТАКТ

Синтаксический инвариант Пастернака

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!
 М. В. Ломоносов, «Вечернее размышление...»

1. Задачи статьи

1.1. Предмет исследования

Начнем с пары примеров:

- (1) Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нежность, ад на рай...
- (2) С действительностью иллюзию,
С растительностью гранит
Так сблизили Польша и Грузия...

В обоих случаях имеет место следующая абстрактная ситуация:

- (3) Субъект А приводит в некий контакт К соответственно: объект В1 с объектом С1, объект В2 с объектом С2, и т.д.

Эта формальная структура, которую я буду называть **распределенным контактом**, настолько типична для поэзии Пастернака, что, как мы видим, она встречается дважды в стихотворениях на одну и ту же тему — о Грузии. Но, конечно, этой темой распределенный контакт вовсе не ограничивается, как не ограничивается он и географически масштабными полотнами. В примерах (4)—(8) зрительный диапазон сужается до «нормальных» пейзажей и даже довольно интимных крупных планов.

- (4) Ах, как скучает по пахоте плуг,
Пашня — по плугу,
Море — по Бугу, по северу — юг,
Все — друг по другу!

- (5) Смеркалось, и сумерек хитрый маневр
Сводил с полутьмою зажженный релейник,
С землю — саженные тени ирпенек
И с небом — пожар полосатых панев.
- (6) И раменьё убрав огнем осенним
И пламенем — брусы оконных рам,
Закат...
- (7) И чуб касался чудной челки,
И губы — фиалок.
- (8) Он отделился и привстал,
Кистями капелек повисши,
На палец, на два от листа,
На полтора — от корневища¹.

В (1)—(8) пары контактирующих партнеров перечислены по принципу **сочинительной связи**. Другой распространенный тип связи у Пастернака — путем **сравнения**, ср. (9)—(11):

- (9) Давай ронять слова,
Как сад — янтарь и cedру...
- (10) ...и, как овраги эхом,
Полны ковры всем играным...
- (11) Он грезит волей, как лакей,
Как пенсией старик бухгалтер.

То, что “распределенные контакты” встречаются в стихотворениях поэта вновь и вновь, что они характерны для его стиля и, значит, образуют типично пастернаковский **синтаксический мотив**, представляется очевидным. Ниже я постараюсь эксплицировать это интуитивное восприятие, т.е. указать, по возможности точно, место рассматриваемого мотива в общей структуре пастернаковской поэзии. А для этого мне придется прибегнуть к метаязыку, формализующему понятия поэтического мира и инвариантного мотива.

1.2. Средства и цели описания

Метаязык такого типа был в работах по так наз. поэтике выразительности (**Жолковский и Щеглов 1976, 1980, 1996**). В них структуру литературного текста предлагается описывать как вы-

водимую из его центрального инварианта, или **темы**. Тексты одного автора и, значит, их **выводы** обычно имеют много общего. Поэтому можно надеяться сформулировать единый **инвариантный вывод** всего того, что часто повторяется в текстах автора, то есть его **инвариантных мотивов**. Иерархия инвариантных мотивов, увенчанная их **инвариантной темой**, и предлагается в качестве формальной экспликации понятия о **поэтическом мире** (ПМ) автора. Тогда описать мотив значит определить его место в этой иерархии, указав (i) его **функции**, т.е. выражаемые им более абстрактные мотивы; (ii) его **синонимы**, т.е. родственные ему мотивы, выполняющие примерно те же функции; (iii) его **варианты**, т.е. выражающие его более конкретные мотивы.

Этот проект, как правило, не вызывает возражений, пока под мотивами мы в соответствии с традицией понимаем ситуации и образы из **предметной** сферы (жизнь, идеология, вообще план содержания). В других работах я описал несколько таких предметных мотивов, в частности “окно” у Пастернака, “превосходительный покой” и “праздность” у Пушкина (**Жолковский 1996 [1978]а, 1980, 1981**). Возникает, однако, вопрос, можно ли аналогичным образом трактовать **орудийные**, или, лучше, **стилистические мотивы**, то есть мотивы, относящиеся к плану выражения, — мотивы из сферы повествования, организации точек зрения, ... метра, ритма, ... синтаксиса, фонетики и т.д.

Поэтика выразительности настаивает на едином подходе к предметной и стилистической сферам. Но тогда повторяющиеся синтаксические явления должны, подобно предметным мотивам, рассматриваться как “объекты”, которые (i) наделены определенными функциями, (ii) синонимичны (= систематичны) другим объектам и (iii) воплощаются в более конкретные синтаксические объекты.

В **Жолковский 1980** под таким углом зрения был кратко рассмотрен один стилистический инвариант: некий специфически пастернаковский тип наречия. В настоящей статье я хочу предложить более полный и систематический анализ синтаксического инварианта “распределенный контакт” (РК)².

2. Инварианты Пастернака: образность и грамматика

2.1. Поэтический мир

Следуя в своем описании ПМ Пастернака (см. **Жолковский 1996 [1978]а**) за рядом классических работ (см. **Нильссон 1978 [1959]**, **Лотман 1969**), я формулирую его центральную тему как

“единство и великолепие бытия”. Вариациями на две ее подтемы — “единство” и “великолепие” — и совмещениями этих вариаций и определяется мир пастернаковской образности.

Великолепие выступает в виде разного рода “интенсивностей”: огромных количеств и размеров; полноты, универсальности, быстрых движений и других интенсивных физических явлений; экзотических состояний; и т.п. Часто оно оформляется риторической фигурой “даже внешне невеликолепные (малые, обычные, легкие, простые, неприятные...) вещи в действительности являются великолепными (большими, исключительными, трудными, сложными, возвышенными...)”. Единство манифестируется “контактами” (приниканием, прикосновением, прониканием, оставлением следа; похожестью...) между далекими партнерами (землей и небом, домом и внешним миром, человеком и природой, физическими сущностями и абстрактными категориями...).

Эти две подтемы часто совмещаются — в таких мотивах, как: окутывание (= прикосновение + полнота); зацепление (= прикосновение + интенсивность), ошеломленность природными силами (= экстаз + контакт с природой) и т.д. Одно из более конкретных совмещений — “окно”, которое естественным образом приводит дом в контакт с внешним миром (через проникновение, оставление следов и т.д.) и охотно участвует в изображении состояний великолепной интенсивности (дребезжания, метафорического пота и слез и т.д.). Окно синонимично мотивам двери, завтрака на траве (= еда, т.е. человек, дом, вне дома, на природе), метафорам “дом — пейзаж” и, шире, многим другим аналогичным образам.

На равных с такими жизненными мотивами выступают не менее многочисленные интенсивности и контакты в стилистической сфере.

В плане великолепия:

- излюбленные поэтом существительные множественного числа, в том числе формы мн. ч. от названий наборов, и даже грамматически сомнительные формы мн. ч. от *singularia tantum* (= морфологические проекции соответственно больших, громадных и чрезмерных количеств);
- сравнительные и превосходные формы прилагательных (= морфологическая интенсивность);
- трудные стечения согласных и тяжелые синтаксические конструкции (= фонетические и синтаксические эквиваленты сложности, ошеломленности, преодоления);
- длинные перечисления, обычно множественных чисел, иногда тавтологичные, ср. *губы и губы* (= синтаксические корреляты огромных, безграничных и изнурильных количеств).

В плане единства:

- метафоры и метонимии (= стилистические корреляты сходства);
- паронимии и паронимасии (= фонетическое сходство), ср. *шлюзы жалюзи*;
- сдвиги сочетаемости (= лексико-синтаксическое сходство), ср. *на глаза навернулись... заливы* вместо *...слезы* и т.п.

Некоторые лингвистические мотивы воплощают одновременно несколько центральных подтем; таковы

- перечисление, соединяющее дальних партнеров (= много + контакт), ср. *Приборы, звезды, свечи...*;
- метафоры, гиперболы, паронимасии и т.д., сопрягающие и уравнивающие далековатые понятия (= сходство + большое различие), ср. *грим — душа, Кавказ — смятая постель, шлюз — жалюзи*;
- насыщенные конструкции, сводящие воедино множество разных партнеров (= тяжесть + разнообразие + приведение в контакт), ср.

(12) *Ветер... треплет речку веткой по щеке;*

(13) *Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника;*

(14) *Запад <...> примется хлопьями цапать, Чтоб под буфера не попал.*

2.2. Место распределенного контакта в ПМ Пастернака

Конструкция РК — результат совокупного действия трех характерных принципов пастернаковской грамматики, воплощающих одновременно великолепие и единство. Это:

1. “Нагромождение” многих единиц, ответственных за эффекты разнообразия, тяжести, растянутости, сложности (т.е. манифестации великолепия) и сведения воедино, контакта (т.е. манифестации единства). Есть два основных типа нагромождения:

“Линейное Нагромождение”, увеличивающее число единиц, или позиций, в составе синтаксической конструкции, или цепочки (ср. 5-членную цепочку в (12)); и

“Вертикальное Нагромождение”, увеличивающее число единиц в одной позиции (или число цепочек).

2. “Согласование” цепочек, ответственное за эффекты сходства, контакта (= единства) и симметрии, легкости, несложности (один из риторических полюсов великолепия). Согласование дей-

ствуется на многих уровнях — семантическом, лексическом, синтаксическом, метрическом, фонетическом и т.д.

3. “Эллипсис”, повышающий разговорность, небрежность и эмоциональность, импульсивность (т.е. соответственно “обычность” и “интенсивность”, — риторические полюса великолепия). Эллипсис также способствует эффектам Нагромождения (позволяя подключить большее число цепочек) и Согласования (поскольку опирается на сходства). В итоге, Эллипсис парадоксальным образом совмещает разнообразие, сложность, эмоциональность, сходство, симметрию, легкость и небрежность.

Отмечу что Согласование и Эллипсис работают на симметрию, легкость и небрежность, не только не сокращая, а, напротив, увеличивая разнообразие, сложность и эмоциональность: противоположности совмещаются не на компромиссном полпути друг к другу, а в своих крайних проявлениях.

В терминах трех этих принципов общая схема порождения распределенного контакта может быть представлена как последовательность преобразований: (15) => (16) => (17) => (18), где

(15) Линейное Нагромождение порождает длинную насыщенную цепочку, например, “А приводит В в контакт К с С в его части D”, условно: A—B—K—C—D³.

(16) Вертикальное Нагромождение порождает (а), (b) или (с):

(а) многочленные цепочки, например, A (→E) —B ((→
F (→G) —K—C—D

(b) сопряженные цепочки, например, A —K1—D
[A]—K2—E—F

(с) соположенные, или параллельные,
цепочки, например, A—B—K1—C—D
E — K2—F
G—H—K3—J

(17) Согласование формирует параллельные цепочки:

A1—B1—K—C1
A2—B2—K—C2

и, наконец,

(18) Эллипсис строит распределенные контакты:

A1—B1— K — C1
A2—B2—[K]—C2

Свой анализ я начну со структур, родственных распределенному контакту, т.е. иллюстрирующих стадии (15)—(17) его идеальной порождающей истории, уделяя внимание различным переходным звеньям. Иными словами, постараюсь показать, как этот мотив естественным образом рождается из пены пастернаковского синтаксиса.

3. Родственные конструкции

3.1. Многочленные цепочки (МЦ)

3.1.1. МЦ с одним многочленным участником

(19) (а) Косую тень зари роднит
С косою тенью спин Продольный
Великокняжеский рудник
И лес теней у входа в штольню.

(b) A—K—B—2C

(20) (а) И под говор стоустый
Люстра топит в лучах
Плечи, спины и бюсты,
И сережки в ушах.

(b) A—B—K—C—4D

(21) (а) 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 <...>
С их блюдец и физиономий.

(b) A—B—C—K—D
↓↓
A1—K —B1—[C]—6D1

Четырехчленная цепочка (19) практически не прочитываема, несмотря на изысканную лексическую и синтаксическую симметрию (*Косая тень* + род. пад.) между контактирующими партнерами (А, В). Это происходит благодаря: инверсии (подлежащее 2С, т.е. *рудник и лес*, поставлено в конец); синтаксической сложности

и разнообразию номинативных групп; анжамбману внутри одной из них; лексическому сходству между С и А, В (общей лексеме *тьнь*); причудливой образности описаний. Напротив, пятичленная цепочка (20) вполне симметрична и проста. Две цепочки, соположенные в (21), демонстрируют стоп-кадр истории создания многочленной цепочки в строках 3—5 как результата размножения актанта D.

3.1.2. МЦ с двумя многочленными участниками

- (22) (a) Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук,
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук.
- (b) 4A—K—2B (→ 4C)
- (23) (a) Снег тек с расстегнутых ентов,
С подмокших, слипшихся лисиц
На лед оконных переплетов
И часто на плечи жилиц.
- (b) A—K—2B—2C
- (24) (a) Его зарей, его рукой,
Ленивым веяньем волос его
Почерпнут за окном покой
У птиц, у крыш, как у философов.
- (b) 3A—K—B—C—3D

Эти три примера даны в порядке нарастания Линейного Нагромождения и Согласования. В (22) цепочка состоит всего лишь из трех актантов, причем в последней строке номинативные группы зависят от другой номинативной группы (*доли*), а не от сказуемого (*ловили*); числовая симметрия здесь несовершенна (4 vs. 2+4). Пример (23), четырехчленный, квантитативно симметричен и более того, осуществляет первый осторожный шаг в сторону распределенности: наречие *часто* предполагает, что совместно актанты В контактируют с одним из С (*лёд*), а поодиночке иногда и с другим (*на плечи*). Последний пример — пятичленный и идеально симметричный (3 элемента в составе каждого из многочленных участников, так что теоретически распределение контактов возможно (ср. (28) ниже).

3.1.3. Переходные случаи МЦ

- (25) (a) Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.
- (b) A1— B—K—C1
↓↓
- (c) 3A2—[B—K—C1]
- (d) [A2—B—K]—5C2

Этот стоп-кадр примечателен благодаря Эллипсису, который сокращает цепочки (c) и (d) до их многочленных участников. Однако если бы — гипотетически — точки в концах строк были замечены запятыми, то вся последовательность прочитывалась бы как единая, слегка перепутанная цепочка: A1—B—K—C1—3A2—5C, или, игнорируя порядок слов, как: 4A—B—K—6C.

- (26) (a) То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.
- (b) 3A—K—4B

Этот случай является пограничным по другой причине: альтернативное управление того же глагола превратило бы конструкцию в распределенную.

- (27) (a) *Слили роль с артисткой
И артистку с ролью
- (b) ... — K—B1—C1
...—[K]—C1—B1

Но в реальном пастернаковском тексте слова *роль* и *артистку* в каждой строке вместе заполняют всего одну и ту же позицию (прямого дополнения), и распределения не происходит.

Потенциальное распределение витает также над цепочками с квантитативно симметричными многочленными участниками, например (23), (24); ср. следующую гипотетическую трансформацию примера (24):

- (28) (a) *Его зарей почерпнут за окном
Покой у птиц, его рукой — у крыш,
Веянем его волос — у философов.
- (b) A1—K—B—C—D1
A2—[K]—[B—C]—D2
A3—[K]—[B—C]—D3

3.1.4. Сравнительные МЦ. Многочленность может создаваться сравнительными конструкциями (и это не считая случаев, когда при помощи сравнений удлиняются многочленные сопряженные цепочки, как, например, в (24)); ср.

- (29) (a) И в ночь женеvскую, как в косы
Южанки, югом вплетены
Огни рожков и абрикосы,
Оркестры, лодки, смех волны.
- (b) 2A—B—K—5C

где удвоение компонента А основано на сравнении (*в ночь — как в косы*).

Иногда сравнением не только размножается номинативная группа, но еще и имплицитно вводится глагольная, ср.

- (30) (a) Той же пьесою неповторимой,
Точно запахом краски дыша...
- (b) 2A—[B]—K
- (c) *A1—[B]—K1
A2—[B]—K2

Здесь глагол каламбурно использован в двух значениях (*дыша* = 1. вдохновляясь; 2. вдыхая). Прописывая в тексте подразумеваемое значение, мы получаем сопряженную версию (30с). Ту же цепочку (в соположенной версии) см. в (55).

Следующий пример содержит два сравнения (*плоты, баржи*) для одного из участников (*столетья*):

- (31) (a) И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.
- (b) A—K1—B1—C1
D—E—C3—K2—F
C2—[K2—B1]

Как можно видеть из (31b), структура предложения сочетает многочленность участников (C1, C2, C3) с сопряжением довольно длинных цепочек. Подразумеваемая сравнительная цепочка C2—K2—B1 (**Как баржи поплывут по реке*) берет глагол из одной из сопряженных сочиненных цепочек (K2 = *поплывут*), а актант из другой (B1 = *по реке*).

Сравнительные многочленные цепочки также граничат с распределенностью, ср. пример (32) и его гипотетическую трансформацию (33):

- (32) (a) И бритве ветра тучи гриву
Подбрасывает духота.
- (b) A1—(—>A2)—B1(—>B2)—K—C
- (33) (a) *Как бритве гриву, ветру тучу
Подбрасывает духота
- (b) A1—B2—[K—C]
A2—B1—K—C

3.2. Сопряженные цепочки (СЦ)

Рассмотрим эти цепочки в порядке нарастания их длины и симметричности. В большинстве сопряженных цепочек общим членом становится подлежащее, цепочки включают в среднем четырех участников, а структуры в целом — около двух-трех (максимум пять) цепочек.

3.2.1. Две цепочки

- (34) (a) ...время поспешит
В ту даль, куда вторая пятилетка
Протягивает тезисы души.

- (b) A — K1 — B1
B1 — A1 — K2 — C
- (35) (a) ...вяз
Бросает в трепет холст маркизы
И ветки вчерчивает в газ.
- (b) A — K1 — B1 — C1
[A] — B2 — K2 — C2
- (36) (a) ...прутья <...>
Валились наземь в серых каплях ртути,
Приподнимались в серебре с земли.
- (b) A — K1 — B1 — C1
[A] — K2 — C2 — B2

Пример (34), с всего тремя участниками и без метрической симметрии, являет редкий случай, когда сопрягающий актант (B1 = *даль*) не является подлежащим, а сопряжение принимает вид гипотаксиса. В (35) метрический и поверхностно-синтаксический параллелизм контрастирует с разницей в глубинно-синтаксических ролях сходных актантов (*в газ* — аналог актанта *холст*, а не *в трепет*); инверсия ролей сопровождается инвертированным порядком слов. В (36) разница между двумя цепочками смысловая — в направлении движения (*валились/приподнимались*), в то время как многочисленные симметрии включают, в дополнение к метрическому и синтаксическому параллелизму, лексическую идентичность B1/B2 (*земля*) и фонетическое сходство C1/C2 ([*сер-*]).

3.2.2. Несколько цепочек

- (37) (a) Он потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.
- (b) A — K1 — B1
[A] — K2 — B2
[A] — K3 — 2C3 (—>2B3)
- (38) (a) С мартовской тучи летят паруса
Наоткось, мокрыми хлопьями в слякоть,
Тают в каналах балтийского шлака,
Тлеют по черным следам колеса.

- (b) A1 — K1 — B — C1 — D1
[B] — K2 — D2 — (E2)
[B] — K3 — D3 — (E3)

Первый пример — миниатюрный: три трехчленные цепочки. Параллелизм в нем, как синтаксический, так и семантический, почти идеален, особенно между двумя начальными цепочками и внутри последней. К тому же эта последняя симметрия (сущ. ед. ч. тв. пад. + *на* + сущ. ед. ч. предл. пад.) граничит с распределением, но образующие ее единицы (C3 и B3) принадлежат к одной и той же номинативной группе (ср. (26), (28)).

Пример (38) представляет другую модель равновесия между первой и второй половинами четверостишия. Если в (37) за двумя короткими начальными цепочками следовала более длинная третья, то в (38), напротив, начальная пятичленная ситуация сокращается до четырехчленной формулировки ее результата, причем семантический и синтаксический параллелизм внутри этой формулировки акцентирован фонетическим сходством сказуемых глаголов (*тают/тлеют*).

- (39) (a) Где и ты, вуаль зашпилив,
Шляпу шпилькой заколов,
Где и ты, моя забота,
Котик лайкой застегнув...
- (b) A — B — ...
[B] — C1 — K1
[B] — C2 — D2 — K2
A — B — ...
[B] — C3 — D3 — K3
- (40) (a) ...потолок <...>
Ташил второй этаж на третий
И пятый на шестой волок <...>
И полз голодную глистой
С второго этажа на третий,
И крался с пятого в шестой.
- (b) [A] — K1 — B1 — C1
[A] — B2 — C2 — K2
A — K3 — D — B1 — C1
[A] — K4 — B2 — C2

В (39) происходит равномерное нарастание синтаксической и метрической длины цепочек. А сильный семантический, син-

таксический и лексический параллелизм, особенно между двумя последними цепочками, делает структуру в целом почти созревшей для распределения (**зашилив шляпу шпилькой, а котиковое манто — лайковой перчаткой...*).

Пример (40) интересен числом сопряженных цепочек (четыре), а также параллелизмом, создающим большие возможности для Эллипсиса. Этот последний, однако, не приводит к распределению, поскольку, опять-таки, применяется к номинативным группам внутри цепочек, а не к сказуемым, что позволило бы слепить разные параллельные цепочки в одну распределенную.

3.2.3. Сравнительные СЦ. Сравнительные сопряженные цепочки встречаются реже, чем сравнительные многочленные и соположенные, и к тому же, часто почти неотличимы от соположенных. Ср.

- (41) (a) Овладевали ей, как жизнью,
Или как женщину берут.
- (b) A1—K1—B1 [A1/A2—K]—B2
A2—B3 —K2
- (42) (a) И мне кроить свою трудней,
Чем резать ножницами воду.
- (b) A1— K1 — B1
[A1? A2?]-K2—C—B2

В обоих случаях нулевое подлежащее может быть восстановлено во второй цепочке как особый участник ситуации (A2), а не как подразумеваемое повторение участника первой (A1): в (41) A1 — это конкретные “они” и обобщенные “безличные они”; в (42) A1 — “я”, A2 — “обобщенный безличный некто”.

А вот еще один пример того, сколь близки бывают сравнительные сопряженные цепочки к распределенным:

- (43) (a) Как губы, — шепчут; как руки, — вяжут;
Как вздох, — невнятны, как кисти, — дряхлы,
- (b) A1—[B]—K1 A2—[B]—K2
A3—[B]—K3 A4—[B]—K4

Четыре идеально параллельные сравнительные цепочки обязаны своими типе инверсии, а не Эллипсису, но на поверхностном уровне они сильно напоминают распределенный контакт (ср. (76)).

3.3. Соположенные, или параллельные, цепочки (ПЦ)

Соположение может выражаться при помощи союза, запятой, точки с запятой или точки. Однако соположенные цепочки не могут, по определению, иметь общих участников — связывает их исключительно параллелизм конструкций. Чем более сходны эти цепочки, тем более тесным, т.е. одновременно более сложным и более легким, оказывается соположение. Если сходство номинативных групп — это шаг к соположенности и понижению сложности, то сходство глаголов ведет к распределенности, т.е. одновременно к большей сложности и большей легкости.

3.3. 1. Сочинительные ПЦ

- (44) (a) За зданья задевают поезда
И рельсами беременны деревья.
- (b) A1—K1—B1
A2—K2—B2
- (45) (a) Забором крался конокрад,
Загаром крылся виноград.
- (b) A1—K1—B1
A2—K2—B2
- (46) (a) «Пришел» — летит от вяза к вязу <...>
«Пришел» — летит от пары к паре,
«Пришел» — стволу лепечет ствол.
- (b) A—K1—B1—C1
A—K2—B2—C2
A—B3—K3—C3

В (44) определенное семантическое сходство (разного рода перекрестные контакты между железной дорогой и ее окружением) подкреплено полным синтаксическим параллелизмом между цепочками и фонетическим сходством внутри них [з—д—а], [и/е—ре].

В (45) значительные смысловые различия охвачены броским внешним параллелизмом. Фонетические, просодические, морфологические и синтаксические симметрии очевидны. Различны же: типы контакта (движение вдоль vs. оставление следа); значения творительного падежа (локативность vs. агентивность) и возврат-

ной формы (непереходность vs. пассивность); и словообразовательная структура подлежащих (сложное слово vs. простое).

Полный параллелизм достигнут в (46), где выдержаны лексические симметрии внутри каждой цепочки ($B = C$), а одна и та же номинативная группа (A) в составе всех трех цепочек тождественна не только лексически, но и референциально (и прямо-таки взывает к Эллипсису).

3.3.2. Переходные случаи. Можно сказать, что соположенные цепочки возникают из сопряженных путем расподобления сопряженных номинативных групп и готовят таким образом распределенные контакты — делая подобными (а потому устранимыми в дальнейшем с помощью Эллипсиса) параллельные группы сказуемого. Вот типичные пограничные случаи:

(47) (a) За полдень поскорей усесться
И, перечтя его с азов,
Вписать в него твое соседство.

(b) A — [B]—K1
[B]—K2—A—C2
[B]—K3—A—D3

(48) (a) Заваливай окна и рамы заклеивай...

(b) [A]—K1—B1
[A]—B2—K2

В (47) общий член обеих соположенных цепочек — это нулевой безличный субъект инфинитивной конструкции (B). (В сущности, (47) находится на полпути между соположенными и сопряженными структурами, поскольку вторая его составляющая представляет собой деепричастный оборот, подчиненный первой.) В (48) общий член — это нулевой субъект императива 2 лица ед. ч.

Следующие три примера подходят к распределению еще ближе.

(49) (a) За что же пьют? За четырех хозяек.
За их глаза, за встречи в мясоед.
За то, чтобы поэтом стал прозаик
И полубогом сделался поэт.

(b) A1— K1— [B1]
[K2—B2]—3A2

C3 — K3— D3
C4 — K4— D4

(50) (a) Ими свой кругозор уж случалось завесить,
Их туманом случалось застлать и чужой.

(b) A1—B1—[C1]—K'1— K''1
A2—[C1]—K'1—K''2—B2

(51) (a) Всю жизнь я быть хотел как все,
Но век <.....>
И хочет быть, как я.

(b) A1—K'1—K''1—B1
B2—K'1— K''2—A1

Не только контактирующие партнеры (C, D в (49); A, B, C в (50); A, B в (51)) сходны во многих отношениях, но и сами глаголы контакта являются почти точными синонимами (в (49), (50)), а то и частично (в (50) или целиком (в (51)) теми же самыми лексемами. В (50) параллелизм между номинативными группами даже приводит к их частичному Эллипсису ($B1 = \text{свой кругозор}$, $B2 = \text{чужой [кругозор]}$). Распределенная версия примера (50) выглядела бы как (52):

(52) (a) *Ими свой кругозор уж случалось занавесить
Их туманом — чужой

(b) A1—B1—[C1]—K'—K''
A2—B2—[C1—K'— K'']

3.3.3. Сравнительные ПЦ

(53) (a) Как затопляет камыши
Волнение после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.

(b) K1—A1—B1
K2—B2—2A2

(54) (a) Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

- (b) [A1]—B1—3K1
A2 —K2—B2
A3—K3—B3

В (53) семантически параллельные члены поданы с синтаксической конверсией: «B1 топит A1 / A2 тонет в B2». Еще отчетливее параллели на всех уровнях в (54), где вторая из двух сравнительных цепочек подобна главному предложению даже по линии управления (B1 = *тонкоробрость*, B2 = *предмет*, оба — в вин. пад.).

Следующие примеры усложняются по нарастающей, являясь четырех— и пятичленными.

- (55) (a) Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал.

- (b) A1—K1—B1
C1—[A1—B1]—K1
C2—[A2]—K2—B2

- (56) (a) Она была так дорога
Ему чертой любовью.
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.

- (b) A1—K1—B1—C1
B2—K2—A2—C2

- (57) (a) ...как мокрые пожни
От века положены году в подножье,
Так каждому сердцу кладется любовью
Знобящая новость миров в изголовье.

- (b) A1—B1—K1—C1—D1
C2—K2—B2—A2—D2

- (58) (a) В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.
Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

- (b) A1—B1—K1— 6C1—(3D1)
B2—K2—C2—(4D2)—A2

В (55) синтаксический параллелизм, в общем, полон, но это проявляется лишь тогда, когда первое и (эллиптическое) второе предложение осмысляются как составляющие всей четырехчленной цепочки (C1—A1—K1—B1); кроме того, здесь отсутствует и просодическая симметрия (из-за пауз и анжамбманов). Этот пример примечателен каламбурным приравнением двух глагольных групп: *трогал* = 1. прикасался; 2. вызывал эмоции (ср. (30)). Четырехчленный пример (56) иллюстрирует более или менее полную симметрию.

В (57) параллелизм двух громоздких пятичленных цепочек построен весьма искусно. Обратим внимание на лексическое Согласование глаголов (*положены/кладется*) и сходство управлений и лексико-морфологических структур D1 и D2 (*подножье/изголовье*). Единственное резкое расхождение — между B1 = *от века* и B2 = *любовью*, но и оно компенсируется игрой с предложным управлением *от* + род. пад., которое означает “с (незапамятных времен)”, но также и “кем (временем)” (ср. пушкинское *исполнен долг, завещанный от Бога*, т.е. “...Богом”). В (58) почти полная симметрия между двумя самостоятельными предложениями совершенно прозрачна.

4. Распределительный контакт (РК)

Я приведу все случаи РК, которые мне удалось найти, но прокомментирую лишь некоторые. Я опять начну с более простых структур и буду постепенно переходить к более сложным и симметричным.

4.1. Сочинительные РК (СочРК)

4.1.1. Простые СочРК (59) — (66), а также (1), (7).

- (59) Предметы обихода шли рабочим,
А ценности и провиант — казне.
- (60) Тут жил Мартин Лютер. Там братья Grimm.
- (61) Дегтем и доками пахнет ненастье
И огурцами — баркасов кора.

- (62) <...> когда он знакомил
С империей царство, край — с краем.
- (63) ...Смешав в одно
Морскую низость с самым высшим,
С звездами — дно.
- (64) Теперь не сверстники поэтов,
Вся ширь проселков, меж и лех
Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.
- (65) Чтоб впоследствии страсть, как науку,
Обожанье, как подвиг, постичь.
- (66) И балка у входа ютила удода,
И, детям в угоду, запечье сверчка.

Два первых примера — вероятно, самые простые из возможных: они содержат минимальные три члена, порядок слов в них нормальный и в составляющих их цепочках одинаковый, причем налицо также обычные синтаксические и лексические сходства. Прямой порядок слов представлен также в (1), (7) и (66), однако некоторые лексические сочетания слов в названных примерах, а также в (62)—(64), достаточно оригинальны.

Но часто применяется и “Инверсия” — естественное средство для повышения как напряженности структуры, так и ее связности. В (61) подлежащее помещено в конец обеих цепочек. В (62)—(64) порядок контактирующих номинативных групп инвертирован в обеих цепочках. Наконец, в (65) напряжение создается применением Эллипсиса к глагольной группе первой цепочки, а не, как обычно, ко второй.

В (7) и (63) необычное подчеркивание Эллипсиса достигается тем, что эллиптическая строка сделана метрически более короткой и тем самым как бы зияющей.

Из двух примеров особо затрудненного РК, (64) и (66), первый обязан своей сложностью, среди прочего, двум своим многочленным актантам, а второй — своей длине (в его второй, эллиптической, цепочке пять актантов), а также искусной метрико-синтаксической аранжировке. Действительно, в (66) ударения на каждом икте и просодическое сходство практически всех слов (в двух строках насчитывается 8 амфибрахических синтагм!) в сочетании с отсутствием синтаксического параллелизма между цепочками (особенно в двух первых полустушиях, маркированных цезурами

и внутренними рифмами) превращает синтаксическую структуру в монотонный до непонятности набор слов.

4.1.2. Сложные СочРК (67)—(75), а также (2), (4)—(6), (8).

- (67) Зовут их любкой. Александр Блок,
Сестра, жена и сын — ночной фиалкой.
- (68) ...Степь неслась
Рекой безбрежной к морю, и со степью
Неслись стога и со стогами — ночь.
- (69) Он составляет в эти миги,
Когда он за сердце берет,
Предмет и содержание книги,
А парк и клумбы — переплёт.
- (70) С подплывшей лодки цепь упала
Змеей гремучею — в песок,
Гремучей ржавчиной — в купаву.
- (71) И на лоб по жару
Сочились сквозь малинник,
Где — блеск оранжевой,
Где — белый корпус клиники.
- (72) И будто вороша каштаны,
Совком к жаровням в кучу сгреб
Мужчин — арак, а горожанок —
Иллюминированный сироп.
- (73) Выбегают, идут
С галерей к воротам,
Под хоругви,
От ворот — на мороз,
На простор...
- (74) Весеннее дыханье родины
Смывает след зимы с пространства
И черные от слез обводины
С заплаканных очей славянства.
- (75) Сидит такой завзятый рисовальщик
И иногда рисует *lune de miel*
Куском беды, крошащейся меж пальцев,

Куском здоровья — бешеный кошмар,
Обломком бреда — светлое блаженство.

Все структуры содержат не менее 4 актанта и являют как уже известные типы усложнения, так и некоторые новые.

В трех первых примерах тире обозначает *другую морфологическую форму* опущенного глагола: в (68) оно покрывает переключение с 3 л. мн. ч. на 3 л. ед. ч.; в (69) и (4) — наоборот. В (67) глагол морфологически тот же (*зовут*), но его грамматический смысл иной (при конкретном vs. обобщенном “они”, ср. комментарии к (87), (88)). В сущности, различия в согласовании сказуемого с подлежащим следовало бы отметить уже для (60), (64) и (66).

Кстати, «неправильное» согласование возможно лишь в случае, когда распределение имеет дело с подлежащим. Это неизбежно в трехчленных цепочках и избирательно в более длинных, где «нормальный» случай — распределенный контакт между объектами. В добавок к четырем только что упомянутым примерам, субъект распределен также в (71), (72).

Как в этих последних случаях, так и в (2), (6) и (68) подлежащее к тому же *инвертировано* — поставлено в конец цепочки. Инверсия других участников имеет место в (2), (4)—(6), (70), (72), (75), и достигает апогея в (2), где дополнения (объекты) разнообразно перемешаны, подлежащее вынесено в конец, а ожидаемое появление глагола надолго отложено (ср. (65)). Сродни Инверсии — вставка деепричастия, конструкции с причастием или придаточного предложения между сказуемым и распределенной частью предложения, см. (8), (69), (75), а также перемешанные вставки в (27), (39). Нормальный порядок слов налицо только в (74).

Распределение естественно предрасполагает к параллельному порядку соответствующих номинативных групп, связанных с общей глагольной группой (например, *нужду на нежность, ад на рай* в (1)), и в большинстве случаев такой параллелизм налицо. Это дает просто устроенные симметрии, когда и структура в целом тоже проста (см. (1), (7)), а в других случаях позволяет дисциплинировать длинную, сложную или лексически затрудненную последовательность: (74), (75); инверсия может подчеркиваться с помощью повторения: (2), (5), (70), (75).

Иногда, однако, параллелизм подрывается, по-видимому сознательно, и соответствующие номинативные группы идут в обратном порядке, ср. *знакомил с империей царство, край с краем* (62), см. также (4), (6), (63) и (75). В (6) перестановка опирается на фонетическое связывание “взаимно не соответственных” участников: *пламенем* — семантический двойник *огнем*, однако по положению и фонетике он сходен с *раменьем*. В (75) порядок слов параллелен только для двух из четырех распределенных пар, и синтаксическая

перестановка поддерживается семантическими средствами: “рисовальщик рисует то благо злом, то зло благом, то опять благо злом”.

Одним из синтаксических способов приглушения параллелизма распределенных конструкций является “Варьирование” — вплоть до контраста — числа единиц в соответствующих номинативных группах; ср. (8), (67), где один участник многочленен, а остальные — одинарны; или (69), где в первой цепочке подлежащее одинарно, а дополнение многочленно, а во второй наоборот.

Как для подчеркивания, так и для приглушения параллелизма (и вообще Согласования) может применяться Эллипсис внутри номинативных групп, ср. в (69) *предмет и содержание книги — переплет [опущенной книги]*; ср. также (8), (67).

Иногда имеет место своего рода передача по эстафете от цепочки к цепочке, например, в (73) вторая цепочка продолжает движение, начатое в первой (обратим внимание на общее слово *ворота*, которое объединяет две ветви маршрута). Сходная, но чисто орнаментальная эстафета связывает пары в (75): *куском — куском, кошмар — бред*. Более тривиальная эстафета часто сопровождает позиционные перестановки, когда синтаксическое зияние ставит явно сходные члены рядом, например *раменьем — огнем — пламенем* в (6), *низость — с ... высшим — с звездами* в (91). Эстафета (как и Эллипсис) способствует повышению связности структуры в целом, одновременно усложняя ее (введением дополнительных подструктур) и упрощая (прокладывая через нее более естественный маршрут).

Один тип осложнения — чисто количественный. Иногда это достигается большим числом участников в цепочках (ср. пяти- и шестичленные структуры в (63), (70)—(72)); в других случаях — многочленностью участников (ср. (8), (50), (61), (64), (67), (73)), длиной номинативных групп (ср. (5), (74), (75)) или, наконец, множественностью цепочек (их три в (5); пять в (4)).

Примеры качественных осложнений — лексические и иные сложности в (5), (71), (72), (75).

4.1.3. Переходные случаи (76)—(87). Прежде всего, это структуры, которые по каким-то причинам оказываются лишь **полу-распределенными**:

(76) И улицы обыкновенно
Невинны были, как мольба,
Как святость — неприкосновенны.

(77) И вот на эту ширь раздолья
Глядят из глубины веков

- Нахимов в звездном ореоле
И в медальоне — Ушаков.
- (78) Им милости возвещены
Землей — в каждой каменной трещине,
Травой — из-под каждой стены.
- (79) Вот тут с разбега он и налетел
На Сашку Бальца. Всей сквозной округой.
Всей тьмой. На полусон. На полутень,
На что-то вроде рока. Вроде друга.
Всей световой натугой — на портал,
Всей лайкою упругой — на деревья.
- (80) Тут, точно дым и ливень, мга и гам,
Улыбкою к улыбке, грива к гриве,
Жемчужинами льнули к жемчугам.

В (76) спорный момент — считать ли глаголом контакта только связку *были*, опущенную во второй цепочке, или же весь предикат «связка + прилагательное» (ср. частичную идентичность сложных предикатов в (67)).

В (77), (78) двусмысленность — в том, являются ли фразы с предложениями в строках 3 и 4 полноправными актантами или же частями сложных номинативных групп. В последнем случае они образуют полу-распределенный контакт того же типа, что в (26), (32), (37). Однако инверсия (в 77) и эмфатическая интонация (тире) приближает их к распределенности.

Пример (79) — еще один стоп-кадр истории создания распределенных цепочек (вспомним (21), (25)). Первые четыре строки здесь представляют процесс фрагментации, эллипсиса и перемешивания членов исходного предложения, а две последние кристаллизуют полученные фрагменты в типичный рисунок распределенного контакта.

В (80), в дополнение к сочинительным распределенным контактам (строки 2—3), есть два кандидата в сравнительные (строка 1). Но именно кандидаты, поскольку это всего лишь многочленные участники, т.е. нераспределенные номинативные группы. Их кандидатуры поддержаны грамматическим параллелизмом с одной из распределенных цепочек (благодаря именительному падежу первого члена: *грива к гриве*). Кстати, в этой структуре оттянуто появление сказуемого, что характерно для сравнительных РК (см. ниже).

4.1.4. Грамматически приемлемые РК

- (81) Мы сядем в час и встанем в третьем,
Я с книгой, ты с вышиваньем.
- (82) И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тленье пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.
- (83) Обнявший, как поэт в работе,
Что в жизни порознь видно двум,
Одним концом ночное Потю,
Другим — светающий Батум.

Здесь налицо два основных способа грамматикализации распределения: (i) путем предварительного введения мн. ч., для оправдания которого требуется как минимум пара распределенных контактов в ед. ч., например, в (81): *мы = я + ты*, ср. также (77); (ii) путем использования специальных удваивающих конструкций: альтернативных (*то — то* в (82)) или суммирующих (*один — другой* в (83)). В (71) представлены обе техники: *сочились* — заранее введенное 3 л. мн. ч., и *где.., где* — удваивающие союзы.

4.1.5. Синтаксически распределенные, но семантически не-контактные предикаты.

- (84) «Огородитесь от выюги в стихах
Шубой; от неба — свечью; трехгорным —
От дуновенья надежд, впопыхах...
- (85) Взвилось мечом Дамокла: рысью!
И лишь спустя мгновенье: марш!
- (86) Они замечали: с воды похудели
Заборы — заметно, кресты — слегка.
- (87) ...Все явственнее прибывать здоровье,
И все заметней искренность и честь.

В (84) тройная распределительная конструкция подчеркнута анти-контактна (речь идет об отгораживании). В (85) контакт между обстоятельствами (образа действия и времени) и командами абстрактен до неуловимости (в отличие от бесспорного контакта

с прямой речью в (46), (67)). Сказанное относится также к (86) и (87), где распределение предполагается между подлежащим и обстоятельством, определяющим сказуемое.

Таким образом, эти неконтактные цепочки должны быть отнесены к РК по структурному признаку — благодаря связям, то есть контактам, осуществляемым на чисто словесном уровне.

4.2. Сравнительные РК (СравнРК)

Сравнительные РК предстают структурно более изысканными и синтаксически более связными, чем сочинительные, ибо они по определению основаны на гипотаксисе.

4.2.1. Собственно СравнРК (88)—(96) и (9)—(11).

- (88) Летит в окошко пустошь,
Как гость на огонек.
- (89) Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
- (90) Когда я на глазах у всех
С тобой, как с деревом побег,
Срослась в своей тоске безмерной.
- (91) Ты так играла эту роль,
Как лепет шлюз — кормой.
- (92) Ночам соловьем обладать,
Что ведром полноводным колодцам.
- (93) Как слепой щенок — молоко,
Всею тьмю пихт неосознанной
Пьет сиянье звезд частокол.
- (94) И что растекся полосой
От ели к ели, от ольхи
К ольхе, железный и косой,
И жидкий, и в снега дорог,
Как уголь в пальцы кузнеца,
С шипеньем впившийся поток
Зари без края и конца.

- (95) По клетке и влюбчивый клест
Зерном так задорно не брызжет,
Как жимолость — россыпью звезд.
- (96) Коптивший рассвет был снотворным. Не иначе:
Он им был подсыпан — заводам и горам —
Лесным печником, злосчастным Горынычем,
Как опий попутчику опытным вором.

В сравнительных РК чаще, чем в сочинительных, применяется откладывание распределенного глагола, который появляется после цепочки (= сравнительного оборота), из которой он был опущен. В чистых случаях безглагольная цепочка предшествует полному главному предложению (ср. *как овраги* [полны] *эхом*, [так же] *Полны ковры всем играным* в (10), см. еще (93), (99)), но иногда она вставляется в середину главного предложения (ср. ... *я* <...> *С тобой, как с деревом* [сросся] *побег*, *Срослась*... в (90), см. также (94)).

На пять сравнительных РК мы имеем лишь два «отложенных» сочинительных РК — (2) и (80). По-видимому, дело в том, что сравнительные РК как более связные лучше держат откладывание.

Другой тип откладывания применен в примере (95), который по выпрямлению читался бы так:

- (97) *Жимолость брызжет россыпью звезд более задорно, чем влюбчивый клест брызжет зерном по клетке.

Как видно из (97), главное предложение — *жимолость* [брызжет] *россыпью звезд*. Структура (95) перегружена двумя отклонениями: главное предложение (i) идет после сравнительного оборота и (ii) лишено глагола; но при этом (iii) появление самого глагола не отложено. Из трех отклонений второе (ii) разделяют все сравнительные РК с отложенным сказуемым (см. выше), в то время как комбинация с (i) и (iii) уникальна и обязана отрицательной трансформации (97) => (95): глагол не может быть отложен, потому что отрицание требует его присутствия непосредственно рядом.

Сравнительные РК используют много знакомых нам типов усложнения: вовлечение подлежащего в распределение: (95), (96); инверсию: (11), (88), (93); количественную громоздкость: (89), (90), (93), (94), (96); лексическую затрудненность: (9), (10), (91)—(96); и т.д.

Отметим особенно затрудненный синтаксис в (92), с агенсом в дат. пад. и пациенсом в твор. пад. (оба с окончанием на -и) и со сдвигами лексической и семантической сочетаемости (“ночи об-

ладают соловьем, колодцы — ведром”). Примечательно также изысканное приравнение двух длинных (четырёхчленных) цепочек в (96), осложненное употреблением страдательного залога, многочленностью и перепутанным порядком слов.

Среди лексических турдефорсов самым интересным представляется игра на разных значениях глагола, вовлеченного в распределение, например, *ронять* (1. позволять выпасть; 2. небрежно произносить) в (9); см. также (91). Таким образом реализуется возможность, уже обсуждавшаяся в связи с (30) и (55): “распределительное” тире покрывает фактически разные лексемы (ср. сходный эффект с тире, прокомментированный выше после формулы (75))⁴.

4.2.2. Переходные случаи

- (98) Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,
Железо в тихом порошке.
- (99) Двор! Этот ветер, как кучер в мороз,
Рвется вперед и по брови нафабрен
Скрипом пути и, как к козлам, прирос
К кручам гудящих окраин и фабрик.

В (98) возникает уже знакомая проблема: одна из номинативных групп управляется то ли сказуемым, то ли другой номинативной группой. В (99) наличествуют три сочиненные цепочки (*ветер... рвется... нафабрен... прирос*) с двумя обособленными членами, которые удвоены сравнениями (*ветер, как кучер; к кручам, как к козлам*). Сравнения тематически соотнесены (*кучер; козлы*), так что добавления можно трактовать (в духе (32)—(33)) как подданное с переборами, но полностью завершенное сравнительное придаточное:

- (100) * ветер прирос к крышам
как кучер — к козлам

4. 3. Квази-распределенные контакты (КвазиРК): Эллипсис нуля

Последними идут те структуры, в которых первая цепочка содержит нулевую форму глагола, так что физическое отсутствие глагола во второй может интерпретироваться либо как еще одна структура с нулевой формой, либо как распределенный Эллипсис.

Это происходит только в настоящем времени и чаще всего с глаголом *быть* в 3 л. Отсутствующий глагол обычно маркируется тире.

4.3.1. Простые случаи (101)—(112). Большинство КвазиРК — короткие, минимального объема (3 члена, 2 ряда) и довольно прозрачные: структура с нулевым глаголом не выдерживает много сложностей. Примеры, идущие ниже, сгруппированы по смыслу нулевого глагола.

“*Равняется*”:

- (101) И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья...
- (102) Быть женщиной — великий шаг,
Сводить с ума — геройство.
- (103) Что кислица — травой трава,
А рислинг — пыльный термин.
- (104) И тополь — король. Я играю с бессонницей,
И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.
- (105) Если с ними флаг, то он — малинов,
Если мрак за них, то он — лилов.
- (106) Непобедимым — многолетье,
Прославившимся — исполать!

В первых пяти примерах нулевое *быть* означает “равняется”. В (106) тире скрывает отличное — модальное — значение *быть* = “полагаться”, что требует дополнения в дат. п.; обе цепочки инвертированы одинаковым образом.

“*Находится там-то*”:

- (107) В доме смех и хозяйственный гомон,
Тот же гомон и смех вдалеке.
- (108) В одной из городских квартир
В столовой — речь о Ляояне,
А в детской — тушь и транспортир.
- (109) В углах улыбки, на щеке,
На прядях — алая прохлада <...>
В коленях — шелест тупиков.

- (110) И взамен камор — хоромы,
И на чердаке — чертог.

В большинстве случаев имеет место следующий порядок слов: предлог — дополнение — тире — подлежащее. При этом тире в первой цепочке прочитывается как ноль, а во второй — как распределенный Эллипсис. Отсутствие глагольных форм подчеркнуто различными приемами нагнетания: в (108) — обнажением лексико-синтаксического различия между двумя подлежащими (*речь vs. тушь и транспортир*); в (109) — многочленным дополнением; в (109), (110) — отличием управления (предложного) во второй цепочке.

Другие значения:

- (111) И за оргию чувств — в западню?
С ураганом — к ордалиям партий?
- (112) И слышал: одного смертельно,
И знал — другого наповал.

В (111) тире значит “перемещение куда-то”, то есть по смыслу родственно “местонахождению” (ср. более сложные аналогичные случаи в (118), (126)). В (112) нулевой глагол значит “поразить” (еще одно значение нулевой формы — “казаться” — см. ниже, в (116)).

4.3.2. Сложные случаи (113)–(128).

Смешанное употребление:

- (113) И на лете — налет фиолетовый,
И у туч, громогласных до этого,
Фистула и надтреснутый присвист.
- (114) В следах их — соли подмесь,
Вся отмель — точно в сельдях.
- (115) Весь лагерь мрака на виду.
И, мрак глазами пожирая,
В чаду стоят плетни, в чаду —
Телеги, кадки и сарай.

В (113) различие в предлогах соответствует различию между двумя нулевыми глаголами (“находиться” vs. “иметься у кого-л.”). В (114), наоборот, идентичная поверхностная структура ([*быть*] *в* + предл. пад.) скрывает различные смыслы: “быть там” vs. “быть

покрытым чем-л.” Этот контраст при сходстве проецируется на другие планы текста: соответствующие участники (подлежащие; дополнения) сходны фонетически (*в следах / в сельдях; вся отмель / соли подмесь*), но инвертированы, создавая зияния и анти-симметрии.

В (115) тире во второй цепочке двусмысленно: оно может прочитываться как опущенное по ходу распределения *стоят* из первой цепочки (строка 3) или же как нулевое *быть*. Тире, таким образом, является продуктом параллелизма, инверсии, анжамбмана и множественности участников (строка 4).

Более длинные цепочки:

- (116) Все еще нам лес — передней,
Лунный жар за елью — печью.
- (117) Счастлив, кто целиком,
Без тени чужеродья,
Всем детством — с бедняком,
Всей кровию — в народе.
- (118) Сначала все опрометью, вразнояд
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,
И попраным парком из ливня — под град,
Потом от сараев — к террасе бревенчатой.

Поскольку нулевые глаголы неохотно присоединяют многочисленные актанты, постольку уже и четырехчленные цепочки очень длинны для них.

В (116) нулевой глагол значит “казаться” (это еще один оттенок значения “равняться”) и потому способен присоединять два актанта. Агенса *нам*, общий для двух цепочек, опущен из второй, вместе с глаголом. Фонетическое и морфологическое сходство между двумя словами, соединенными тире (*печью — елью*), делает вторую цепочку трудночитаемой.

В двух других примерах общий член — подлежащее. В (117) нулевой глагол значит “находиться”, а в (118) — “перемещаться куда-л.”, причем первая цепочка — пятичленная. Опущенное общее подлежащее взято из предыдущих, очень сложных, предложений (строки 1, 2), что также осложняет структуру.

Несколько цепочек. Начнем с трех:

- (119) На свежем шашлыке
Дыханье водопада,
Он тут невдалеке
На оглушенье саду.

- На хлебе и жарком
Угар его обвала.
- (120) Под нею сучья, бурелом,
Над нею тучи,
В лесном овраге за углом —
Ключи и кручи.
- (121) В саду — табак, на тротуаре —
Толпа, в толпе гуденье пчел.
- (122) Что от чувств на земле нет отбою,
Что в руках моих — плеск из фойе,
Что из этих признаний — любое
Вам обоим, а лучшее — ей.

Первый пример довольно нейтрален, и пропуски читаются скорее как нули, чем как эллипсисы. В (120), (121) интонация, анжамбманы (приходящиеся как раз на тире) и в одном случае более короткая строка, приходящаяся на цепочку с пропуском (ср. (4), (7), (63)), создают эффект Эллипсиса, и, значит, распределенности.

Пример (122) обязан своей сложностью инверсии (строка 2), интенсивному анжамбману (строки 3—4, ср. (121) и длинному инвертированному участнику с дополнительным тире (строка 3), а также тому, что весь этот фрагмент — серия придаточных, входящих в более длинный период, и некоторой семантической путанице (“находиться где-л.” в строке 2; модальное “полагается” в строках 3, 4). Еще два смешанных случая — (123), (124):

- (123) И капли в кустах,
И улица в тучах,
И щебеты птах,
И почки на сучьях.
- (124) На мызе — сон, кругом — безлюдье.
Седой малинник, а за ним
Лиловый грунт его прелюдий.

В (123) в строках 1 и 4 нулевой глагол означает “находиться где-л.”, а в строке 2 — “быть покрытым чем-л.” Но в целом структура переходная: цепочки являются, по-видимому, номинативными предложениями. Напротив, в примере (124), который также состоит из нескольких цепочек и в котором после двух первых идет явно номинативное предложение (*седой малинник*), целый ряд фак-

торов — инверсия, интонация (тире) и анжамбман — работает на более эмфатическое, квази-распределенное, предикативное прочтение.

Четыре цепочки:

- (125) Слева — мост и канава,
Направо — погост и застава,
Сзади — лес,
Впереди —
Передаточная колея.
- (126) ...ряды кругляка,
И роша редееет, и птичка — как гичка,
И песня — как пена, и — наперерез,
Лазурь забирая, нырком, душегубкой
И мимо...

Случай (125) — довольно простой. Более сложный — (126), где четыре цепочки РК являются частью большой структуры, перемешаны семантически (дважды “равняться”, затем дважды “перемешаться”), перебиваются вставленной многочленной деепричастной конструкцией (строка 4) и предваряются полу-номинативным предложением (строка 1).

Шесть цепочек:

- (127) Птица в болотах, по рекам — налим,
Уймища раков.
В том направлении берегом — Крым,
В этом — Очаков.
За Николаевом к низу — лиман.
Вдоль поднебесья
Степью на запад — зыбь и туман.
Это к Одессе.
- (128) О, вольноотпущенница, если вспомнится
О, если забудется, пленница лет.
По мнению многих, душа и паломница,
По-моему — тень без особых примет.
О, в камне стиха, даже если ты канула,
Утопленница, даже если — в пыли,
Ты бьешься...

Структура (127) довольно прозрачна и проста, все нулевые глаголы значат “находиться где-л.”. Некоторые эффекты вызваны

инверсией, многочленностью участников и более короткими строками, приходящимися на эллиптические цепочки. В каком-то смысле, подлежащно-сказуемая структура постепенно вырастает из номинативной: ср. прямой назывной порядок слов в первой цепочке vs. инвертированный предикативный в последующих; статичные локативные обороты в первой и второй цепочках vs. динамичные предложно-падежные конструкции в остальных.

Наконец, пример (128) — очень сложный, четырехчленный, и его предикативный, т.е. распределенный, статус проблематичен. Нулевое сказуемое везде значит “равняется”. Общее подлежащее — *ты*, и оно появляется лишь после длинной серии цепочек; его долгое отсутствие отчасти грамматически мотивировано формой обращения. Четвертым участником являются вводные обороты (*по мнению многих; по-моему*). Что же касается предикативности тире, то обе цепочки (строки 2, 3) представляют собой своего рода вводное расширение номинативных, т.е. безглагольных, форм обращения (строки 1, 2); однако, с другой стороны, они управляют условным придаточным и вводными фразами, что повышает их предикативный статус. Это подкреплено параллелизмом и интонацией (тире). Еще одно осложнение — квази-распределенность в конце, где последнее тире означает “находиться где-л.”⁵.

* * *

Выше я попытался:

(i) выявить и документировать довольно абстрактную составляющую поэтической речи Пастернака — конструкцию, которая, не являясь ни экзотической, ни магистральной для его синтаксиса, тем не менее оказывается очень характерной для него;

(ii) проанализировать ее в свете других тематических и синтаксических инвариантов поэта, на стыке которых она возникает достаточно предсказуемо;

(iii) представить ее как знак, то есть осмыслить определяющие ее синтаксические свойства как ее план выражения, а обеспечиваемые ею эффекты, релевантные для ПМ автора (многообразие, сложность, небрежность и т.д.), как ее план содержания.

Некоторые из задач, подсказываемые этим подходом, но оставшиеся нерешенными, таковы:

(iv) выявить, обобщить и применить в эксплицитном виде (аналогично тому, как это было сделано с Нагромождением, Согласованием и т.д.) специфические правила, релевантные для конструкций РК (такие, как инверсия, откладывание и нек. др.);

(v) указать классы слов, способные фигурировать в конструкциях РК;

(vi) сравнить пастернаковский РК со сходными конструкциями у других поэтов.

ПРИМЕЧАНИЯ

По-русски печатается впервые; авторизованный перевод (Л. Г. Пановой) англоязычной статьи **Жолковский А. К. 1982а**.

¹ Приведу еще 3 аналогичных примера, не вошедших в рассмотренный корпус:

- (i) И Золушка бежит — во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош, — и на своих двоих.
- (ii) Я люблю их <...>
Небо в черном, землю в белом...
- (iii) Им милости возвешены
Землей — в каждой каменной трещине,
Травой — из-под каждой стены <...>
Землей — в каждой каменной скважине,
Травой — в половине кривой.

² Этот схематично представленный подход сходен с исследованиями, основанными на том, что Дональд **Фримен (1975: 19)** называет гипотезой Оманна («стилистические предпочтения отражают когнитивные предпочтения», **Оманн 1962: 22**; подробнее см. **Фримен 1975**). Представляется, что между Диланом Томасом (в описании Фримена) и Пастернаком есть глубинное родство в области как синтаксиса, так и поэтического видения. В этой связи стоит подчеркнуть, что объект моего исследования — абстрактная конструкция, инвариант, а не какая-то из его текстовых манифестаций.

³ Здесь и далее К обозначает глагол контакта, а буквы А, В, С... — его актанты в порядке их появления в цепочке. Подразумеваемые или опущенные термины даются в квадратных скобках, номинативные группы, зависящие от актантов, — в круглых. Цифры перед буквами (например 2В) отражают количество единиц в многочленном актанте/участнике. Цифры после букв (например А2) отражают соответствие между однотипными актантами внутри соотнесенных между собой цепочек, например В1 и В2 указывают на параллельные, но разные актанты, появляющиеся в цепочках 1 и 2, в то время как В2, повторенное, к примеру, в цепочке 2 и 3, указывает на один же актант (как в примерах (40) и (46) ниже).

⁴ Для полноты картины приведу без комментариев еще пятнадцать примеров СравнРК (упущенных при первой публикации статьи).

- (i) Мокрой солью с облаков
И с удил

- Боль, как пятна с башлыков,
Выводил.
- (ii) И, как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем.
- (iii) Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.
- (iv) ...что я обдаю
Огнем, как на нюх мой, зловоньем ваш кнастер?
- (v) В его устах звучало «завтра»,
Как на устах иных «вчера».
- (vi) Их что птиц по кустам, что грибов за межой.
- (vii) Он вешает облако бури кирпичной,
Как робу на вешалку на лето в шкаф.
- (viii) В очистившейся панораме
Обрисовался в двух шагах
От шара — крейсер под парами,
Как кочегар у очага.
- (ix) ...он шел
Рассеянной, чем за город, свободней,
Чем с выпуска, за школьный частокол.
- (x) Но всё их сменю одето,
Как пенье моря пеной волн.
- (xi) Их шум прибит к скале,
Как канделябр к карнизу.
- (xii) ...на голый лед,
Как зеркало на подзеркальник,
Поставлен черный небосвод.
- (xiii) Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижалъ
На каменное плоскогорье.

- (xiv) И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.
- (xv) Или взрослые женщины в гнев,
Разбранившись без обиняков,
Вырастали в дверях, как деревья
По краям городских цветников.
- ⁵ Приведу еще шесть примеров с Эллипсисом нуля, не попавших
в рассмотренный корпус:
- (i) Стужа в их книгах — студеней моей,
Их откровений — темнее затмение.
- (ii) Яблоне — яблоки, елочке — шишки.
- (iv) В обмороке конный,
Дева в столбняке.
- (v) Где люди в родстве со стихиями,
Стихии — в соседстве с людьми,
Земля — в каждом каменном выеме,
Трава — перед всеми дверьми.
- (vi) Он среди женщин находчив,
Среди мужчин нелюдим.

ИНФИНИТИВНОЕ ПИСЬМО ПАСТЕРНАКА

Настоящая статья — часть обширной работы по составлению комментированной антологии русской инфинитивной поэзии (Жолковский, в печати). Начну с кратких замечаний о понятии инфинитивного письма, его семантике и истории, после чего предложу образцы ее описания на материале стихов Бориса Пастернака.

1

Под **инфинитивным письмом** (ИП) понимаются тексты, содержащие достаточно автономные инфинитивы, то есть:

(а) абсолютные инфинитивы, образующие самостоятельные предложения (типа *Грешить бесстыдно, непробудно*; Блок), не подчиняющиеся никаким управляющим словам (типа *чтобы; можно; хочу; желание*) или связкам (в отличие от *Печальная доля — так сложно, Так трудно и празднично жить*; Блок) и грамматически не привязанные к конкретным лицам и более специальным модальностям (в отличие от *Быть в аду нам...*; Цветаева); *Эх, поговорить бы иначе...* (Маяковский); *Мне бы жить и жить...* (Маяковский); *Не поправить дня усильями светилен...* (Пастернак); а также

(б) однородные инфинитивные серии, зависящие от одного управляющего слова и благодаря своей протяженности развивающие мощную инерцию. Таковы почти целые строфы в «Евгении Онегине» (начиная с эмблематической первой), описывающие характер и времяпровождение героя (*Какое низкое коварство Полуживого забавлять, Ему подушки поправлять...*), две из четырех строф державинского «Снигирия» (*Кто перед ратью будет, пылая, Ездит на кляче, есть сухари* и т.д.) и почти все фетовское «Я пришел к тебе с приветом...» с его четырьмя анафорическими *Рассказать*.

Многочисленны, разумеется, пограничные случаи. Разнообразны и структурные вариации — от скупых однородных перечислений инфинитивов в одной и той же позиции до разветвленных конструкций со множеством деепричастий, придаточных и обстоятельств. Дело в том, что установка на автономные инфинитивы предполагает высокую риторичность построения, обеспечивающую повторы и строгое соблюдение моноструктуры. Компенсации

этого минимализма и служит изошренно вариативное распространение базовой схемы.

Особо интересный случай — «двухэтажные» конструкции, то есть инфинитивы, управляемые инфинитивами (*мешать царям друг с другом воевать*) или присоединяемые к ним связками (*Любить — идти <...> Топтать тоску, не зная ботинок...*; Пастернак; *Любить — это значит: в глубь двора вбежать и до ночи грачей, блестя топором, рубить дрова*; Маяковский; *Любить — смотреть в четьре глаза...* (Кушнер; *Любить — это <...> Ни бытом не дать запугать, ни халатом Себя, ни размолвками, — как им не быть?*; Кушнер).

Автономные инфинитивы являются носителями специфического “медитативного” наклонения, не отраженного в «Академической грамматике», которая сосредотачивается на неавтономных конструкциях со значениями желательности, невозможности и т.п. (см. Шведова: 372—378). Это наклонение, сконструированное многообразной риторической разработкой стихотворного ИП, для практической речи нехарактерной, можно считать вкладом поэзии в развитие естественного языка. ИП (о нем см. Золотова: 460—469, Ковтунова: 159—160, Панченко 1993, а также Жолковский 2000, 2003, 2004, 2005) отлично от другого минималистского стиля — назывного (см. Гаспаров М. 1997; об именованном стиле см. Иванов 1981); возможны и другие минимализмы, например, императивный и даже адъективный, ср. «Все кругом» Зинаиды Гиппиус: *Страшное, грубое, липкое, грязное...* и еще 13 подобных строк). Классические *Шепот, робкое дыханье...* и *Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...* представляют описываемое как имеющее место здесь и сейчас. Инфинитивы, напротив, трактуют о некоем там — виртуальной реальности, которую поэт держит перед мысленным взором в порядке “медитации об ино-бытии”. Кратко намечу основные типовые воплощения и взаимоналожения составляющих этой ядерной формулировки (аналогичной формулировкам семантических ореолов стихотворных размеров в Гаспаров М. 1999).

“Медитация” предстает в виде глаголов размышления, смотрения, вслушивания, воображения, предчувствия, воспоминания, видения во сне, а также в виде целой подтемы “творчество, писание, пение”. Жанровый источник этого топоса — традиционная пейзажная и философская лирика.

Тема “иноного”, часто называемая впрямую (ср. у Фета: *Одной волной подняться в жизнь иную <...> Упитья вдруг неведомым, родным <...> Чужое вмиг почувствовать своим*), выступает в двух подвидах: (а) возвышенного варианта “своего” (в частности, “поэтического творчества”); (б) сниженного “чужого” — “чуждого”, но желанного, важного, интересного (как в «Грешить...» Блока).

Источник — традиция нравоучительного изображения характеров в сатирах и эпических жанрах.

“Переход в иное” влечет за собой интерес к реальным и символическим “средствам передвижения” — лодкам, пролеткам, автомобилям, поездам, пароходам (которые сверхдетерминируются и темой “жизненного пути”).

Тема “жизни” (само это слово — одно из частых в инфинитивном письме) разворачивается в картины “жизненного цикла” или “типичного дня” персонажа / лирического субъекта, в мотивы хода времени, смерти, засыпания/пробуждения и воспоминания/забвения (дополнительно мотивированных “медитацией”), впадения в детство, возвращения домой. Жанровый источник — аналогичные циклические сюжеты медитативной и повествовательной поэзии.

Развитие русского инфинитивного письма начинается еще в силлабический период и сразу обнаруживает ориентацию на иностранные — французские и античные — источники. В сатирах Кантемира есть инфинитивные серии, описывающие как порицаемое, так и образцовое поведение. Риторически ориентированная поэзия XVIII века богато разрабатывает эти возможности. Пример разоблачительного письма — «На модное остроумие 1780 года» Державина (абсолютные инфинитивы, кроме концовки: *Вот остроумием что часто мы считаем*). У Ржевского есть иронический «Портрет» (1763) влюбленного: *Желать; желав, не зная желанья своего. Что мило, то узреть всечасно торопиться; Не видя, воздыхать; увидевши, крушиться...* и т.д., тоже абсолютно инфинитивный за исключением последней строки: *Се зрак любовника, несчастного в любви*.

«Снигирь» Державина (1800) переадресовывает характерное инфинитивное письмо явно положительному и восхваляемому герою (Суворову). В «Евгении Онегине» немало традиционно характерологических строф — о Евгении в том же ключе, что и о Зарецком (гл. I, IV, VI), но в «Письме Онегина» (гл. VIII; 1831) происходит лирическая апроприация дотеле отчужденного дискурса (типа «Портрета» Ржевского): *...как ужасно Томиться жаждою любви, Пылать — и разумом всечасно Смирять волнение в крови <...> притворным хладом Вооружать и речь и взор...*. Определенную роль в серьезном освоении инфинитивного письма сыграл, по-видимому, монолог Гамлета «То be, or not to be...», впервые вольно переложенный Сумароковым (1748) и неоднократно переводившийся на протяжении XIX и XX вв. (см. **Жолковский 2000**).

Очередной сдвиг в эволюции инфинитивного письма открывает «Одним толчком согнать ладью живую...» Фета (1887) — с образом “творчества как транспорта в иное” (см. **Жолковский 2005**). За этим, около 1900 года, следует мощный модернистский всплеск,

связанный с эстетизацией иного — будь то возвышенно-творческого или низкого, аморального, декадентского: Гиппиус, Брюсов, Сологуб, Бальмонт, Блок, Анненский, Северянин, Саша Черный, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, Г. Иванов, Цветаева, Маяковский, Набоков. Среди советских поэтов выделяю Багрицкого с его «Весной», где переходом в иное оказывается превращение в зверя и даже в рыбу: *С площадки нырнуть, Раздирая пальто <...> Чтоб, волком трубя У бараньего трупа, Далекую течку Ноздрями ощупать; Иль в черной бочаге, Где корни вокруг, Обрызгать молаками Щучью икру Гоняться за рыбой, Кружиться над птицей, Сигать кожаном И бродить за волчицей, Нырять, подползать И бросаться в угон, Чтоб на сто процентов Исполнить закон...*

Новый подъем приходит с поколением шестидесятников — у Ахмадулиной, Кушнера, раннего Бродского. В меньшей степени, но вполне явственно, инфинитивное письмо представлено у Льва Лосева, Алексея Цветкова, Ольги Седаковой, Тимура Кибирова, Игоря Иртеньева и даже у прозаиков — Саша Соколова и Владимира Сорокина.

2

Антология включает около пятисот инфинитивных стихотворений примерно двух сотен русских поэтов от Тредиаковского до Бориса Рыжего. Несколько (от 1 до 15) наиболее представительных — т.е. максимально инфинитивных — стихотворений каждого поэта приводятся полностью в основном тексте Антологии и рассматриваются с инфинитивной точки зрения в разделе Комментарии; этому предпосылается краткий обзор всего инфинитивного корпуса поэта.

Синтаксическая структура стихов упрощенно схематизируется, с использованием (помимо обычно принятых в стиховедческих примечаниях) следующих сокращений и условных обозначений:

ИС — инфинитивная серия (минимум 3 инфинитива); ИФ — любой инфинитивный фрагмент; цифры — число однородных инфинитивов в серии/фрагменте; знак «+» — сочетание отдельных ИС или ИФ; знак «=» — предикативное приравнение инфинитивов друг другу; знак «—» — синтаксическое подчинение (в двухэтажных инфинитивных конструкциях). Инфинитивы выделяются полужирным шрифтом.

Ниже приводится раздел Антологии, посвященный Пастернаку, для которого обращение к (квази)абсолютному — то есть идеально бессубъектному — ИП было особенно органичным, поскольку соответствовало его центральному инварианту: установке

на единство мира и полное растворение лирического субъекта в окружающем.

Борис Леонидович Пастернак (1890—1960)

255

Февраль. **Достать** чернил и **плакать!** Где, как обугленные груши,
Писать о феврале навзрыд, С деревьев тысячи грачей
Пока грохочущая слякоть Сорвутся в лужи и обрушат
Весною черною горит. Сухую грусть на дно очей.

Достать пролетку. За шесть гривен, Под ней проталины чернеют,
Чрез благовест, черз клик колес, И ветер криками изрыт,
Перенестись туда, где ливень И чем случайней, тем вернее
Еще шумней чернил и слез. Слагаются стихи навзрыд.
1912

256

Быть полем для себя; сперва как **Быть** полем для себя; все
озимь, еждневней
Неузнаваемая озимь. И сквозь сон **Идти** события душевного межой
Услышать, как разбился скорбно **И знать**, что поздно...
оземь 1909—1913? н. 1969
Запекшихся ржаных пространств
разгон.

257. «Раскованный голос»

В шалашную полночью площадь, Ее поцелуев — «На помощь!»
В сплошавшую белую бездну Мой голос зовет, утопая.
Незримо ими — «Извозчик!»
Низринуть с подъезда. С подъезда **И видеть**, как в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,
Столкнуть в воспаленную полночь, Он — этот мой голос — на черствой
И слышать сквозь темные спаи Узде выплывает из муги.
1915

258

Любить — **идти**, — не смолкнул Как с маршем, **бресть** с репьем
гром, на всем.
Топтать тоску, не **знать** ботинок, К закату **знать**, что солнце старше
Пугать ежей, **платить** добром Тех звезд и тех телег с овсом,
За зло брусники с паутиной. Той Маргариты и корчмарши.

Пить с веток, бьющих по лицу, **Терять** язык, абонемент
Лазурь с отскоку полосую: На бурю слез в глазах валькирий,

«Так это эхо?» — и к концу И в жар всем небом онемев,
С дороги **сбиться** в поцелуях. **Топить** мачтовый лес в эфире.

Разлегшись, **сгресть**, в шипах, В тени безлунных длинных риг,
ключьми В огнях баклаг и бакалеен,
Событья лет, как шишки ели: Наверное и он — старик
Шоссе; сошествие Корчмы; И тоже следом околует».
Светало; яблоки; рыбу ели.

И, раз сваясь, **запеть**: «Седой, И умирал и возвращался
Я шел и пал без сил. Когда-то К ее рукам, как бумеранг,
Давился город лебедой, И — сколько помнится — прошался.
Купавшейся в слезах солдаток. 1918—1922

259

Опять Шопен не ищет выгод, Итак, опять из-под акаций
Но, окрыляясь на лету Под экипажи парижан?
Один прокладывает выход **Опять бежать и спотыкаться,**
Из вероятья в правоту. Как жизни тряский дилижанс?

Задворки с выломанным лазом, Опять **трубить**, и **гнать**, и **звякать**,
Хибарки с паклей по бортам. И, мякоть в кровь поря, — опять
Два клена в ряд, за третьим, разом — **Рождать** рыданье, но не **плакать**,
Соседней Рейтарской квартал. **Не умирать**, не **умирать?**

Весь день внимают клены детям, Опять в сырую ночь в мальпосте,
Когда же мы ночью лампу жжем Проездом в гости из гостей,
И листья, как салфетки, метим, **Подслушать** пенье на погосте
Крошатся огненным дождем. Колес, и листьев, и костей.

Тогда, насквозь проколобродив В конце ж, как женщина, отпрянув
Штыками белых пирамид, И чудом сдерживая прыть
В шатрах каштановых напротив Впотьмах приставших горлопанов,
Из окон музыка гремит. Распятем фортепьян **застыть?**

Гремит Шопен, из окон грянув, А век спустя, в самозащите
А снизу, под его эффект Задев за белые цветы,
Прямя подсвечники каштанов, **Разбить** о плиты общежитий
На звезды смотрит прошлый век. Плиту крылатой правоты.

Как бьют тогда в его сонате, Опять? И, посвятив соццветьям
Качая маятник громад, Рояля гулкой ритуал,
Часы разъездов и занятий, Всем девятнадцатым столетьем
И снов без смерти, и фермат! **Упасть** на старый тротуар.
1931

	260
Быть знаменитым некрасиво. Не это подымает высь. Не надо заводить архива, Над рукописями трястись.	Но надо жить без самозванства, Так жить , чтобы в конце концов Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов.
Цель творчества самоотдача, А не шумиха, не успех. Позорно ничего не знача, Быть притчей на устах у всех.	И надо оставлять пробелы В судьбе, а не среди бумаг, Места и главы жизни целой Отчеркивая на полях.
И окуна́ться в неизвестность, И прятать в ней свои шаги, Как прячется в тумане местность, Когда в ней не видать ни зги.	Но поражения от победы Ты сам не должен отличать . И должен ни единой долькой Не отступаться от лица,
Другие по живому следу Пройдут твой путь за пядью пядь,	Но быть живым, живым и только, Живым и только до конца.

261. Шекспир, «Сонет 66»

Измучась всем, я умереть хочу.	И вспоминать , что мысли заткнул рот,
Тоска смотреть , как мается бедняк,	И разум сносит глупости хулу,
И как шутя живетса богачу,	И прямодушье простотой слывет,
И доверять , и попадать впросак,	И доброта прислуживает злу.
И наблюдать , как наглось лезет в свет,	Измучась всем, не стал бы жить и дня,
И честь девичья катится ко дну, И знать , что ходу совершенствам нет,	Да другу трудно будет без меня. 1940
И видеть мощь у немощи в плену,	

КОММЕНТАРИИ

Тяготение к инфинитивному письму, в том числе абсолютному, намечилось у П., вступившего на поэтическую стезю вскоре после особо урожайного в русской инфинитивной поэзии 1911 года, сразу же и не пропадало до конца. Ср. абсолютную ИС5: *Не спорить, а спать. Не оспаривать, А спать. Не распахивать наспех Окна, где...* («Весна была просто тобой...», 1917); зависимую, но эффектно растянутую перебивками ИС5: *Я их мог позабыть? Про родню, Про моря? Приласкаться к плацкарте И за оргию чувств — в западню С ураганом — к ордалям партий? За окошко, в купе, к погребцу? Где-то слезть? Что-то снять? Поселиться?* («Я их мог поза-

быть? Про родню...»; 1917 или 1921); абсолютный зачин «Определения души» (1918/1919): *Спелой грушею в бурю слететь Об одном безраздельном листе*; вопросительно-абсолютную ИС3 в «Нашей грозе» (1918—1922): *К малине липнут комары. Однако ж хобот малярийный, 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?!*; абсолютную ИС5 в поэме «Лейтенант Шмидт» (Ч. I, 1926): «*Я вам писать осмеливаюсь. Надо ли <...> Вы вдумались ли только в то, какое здесь Раздолье вере! — Оскорбиться взглядом, Пропасть в толпе, случиться ночью в поезде, Одернуть зонт и очутиться рядом!*»; знаменитое заглавное приравнительное *Любить* иных — *тяжелый крест...*, подхваченное зависимой финальной ИС4 с классическим резюме типа *Вот...*: *Легко проснуться и прозреть Словесный сор из сердца вытрясть И жить, не засоряясь впредь, Все это не большая хитрость* (1931); зависимую, но растянутую и после долгих номинативных перечислений очень сгущенную ИС6 в «Во всем мне хочется дойти...» (1956): *Во всем мне хочется дойти До самой сути. В работе, в поисках пути, В сердечной смуте. До сущности протекших дней, До их причины, До оснований, до корней, До сердцевины. Все время схватывая нить Судеб, событий, Жить, думать, чувствовать, любить, Свершать открытия; абсолютную метапоэтическую ИС4, занимающую две финальные строфы: Ночью, сном не успевши **забыться**, В просветлени вскочивши с софы, Целый мир уложить на странице, Уместиться в границах строфы. Как изваяны пни и коряги, И кусты на речном берегу, Море крыши **возвести** на бумаге, Целый мир, целый город в снегу* («После вьюги»; 1957);

ИП представлено и в переводах П., прежде всего в монологе Гамлета («Гамлет» был переведен П. в 1939 году), с ИС2+1+9+(1—2) (с перебивкой внутри ИС9 и одновременным нарастанием квази-абсолютности): *Быть или 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 волненьям? 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? Вот объяснение <...> А то кто снес бы униженья века <...> Когда так просто сводит все концы Удар кинжала? Кто бы согласился Кряхтя под ношей жизненной **плестись**, Когда бы неизвестность после смерти, Боязнь страши, откуда ни один Не возвращался, не склоняла воли **Мириться** лучше со знакомым злом, Чем бегством к незнакомому **стремиться**?*

В оригинале структура ИС2+6+1+4+1+1+(1—1)+(1—2)+2 — сходная (но с большим общим числом инфинитивов и более явной абсолютизацией срединной ИС4): *To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them? To die: to sleep; No more: and, by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh*

is heir to, 'tis a consummation Devoutly **to be wish'd. To die, to sleep; To sleep: perchance to dream:** ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come When we have shuffled of this mortal coil, Must **give us pause** <...> For who would **bear** the whips and scorns of time <...> When he himself might his quietus **make** With a bare bodkin? who would fardels **bear, To grunt and sweat** under a weary life, But that the dread of something after death, The undiscover'd country from whose bourn No traveller returns, puzzles the will, And makes us rather **bear** those ills we have Than **fly** to others that we know not of? (ср. Жолковский 2000: 188).

Внутренняя, постепенно абсолютизирующаяся ИС4+1 есть в переводе соответствующего фрагмента гетевского «Фауста» (пер. 1948—1953) — в иронической реплике Мефистофеля по поводу руссоистских идеалов Фауста (I, 14, «Лесная пещера»): *Вот неземное наслажденье! Ночь **прометать** среди гор, в траве, Как божество, шесть дней творенья Обняв в конечном торжестве! Постигнуть все под небосводом, Со всем **сродниться** и потом С высот **свалиться** кувырком — Куда, сказал бы мимоходом, (с презрительным жестом) Но этого простейший стыд Мне **выговорить** не велит.* Впрочем, в оригинале инфинитивов больше, и единая ИС8—11 охватывает весь пассаж.

255. Наряду с блоковским «Грешить бесстыдно, непробудно...», один из читательски наиболее узнаваемых образцов русского ИП. Абсолютная ИС5 охватывает первые три из четырех строф, перетекая из одной в другую, несмотря на назывное начало I, точки в концах I и II и физическое отсутствие инфинитивов в III (грамматически подчиненной *перенестись*). Вслед за фетовским «Одним толчком согнать ладью живую...», стихотворение совмещает метапоэтическую тему с «транспортом в иное» (*достать пролетку, перенестись*), но вносит урбанистический коммерческий момент (*за шесть гривен*). В остальном топика типичная пастернаковская, включая программную «импровизационность» концовки.

256. Ранний набросок, с абсолютной ИС5 и повтором инфинитивного зачина, переключаясь, несмотря на различие размера (Я5жм вместо Ябмж), с «Быть черною землей...» М. А. Волошина; 1906—1907). Типично пастернаковское самоотожествление с природой; переключки с Волошиным по метапоэтической линии вероятна, но затемнена оборванностью текста; как и у Волошина, инфинитивы в началах строк.

257. Абсолютная ИС покрывает весь текст. Инфинитивы в началах строк. Обыденная ситуация окликанья извозчика вырастает в архетипический сюжет с воплощением Слова в реальность (с опорой на соответствующие библейские и евангельские подтексты — начало книги Бытия и Откровения Иоанна). *Столкнуть* — возможная отсылка к *согнать* из фетовского «Одним толчком...». В образе метели как лютни вероятна отсылка к поединку Иакова с Ангелом и его обработке во в дальнейшем

переведенном П. стихотворении Рильке «Der Schauende» (1902; в переводе — «Созерцание», 1956). Подробный разбор см. в Жолковский 2003.

258. В автографе 1920 года были две дополнительные, тоже инфинитивные, строфы, между IV и V: ***Знать**, комкая клочок письма, Что в прошлом, как и в настоящем, Все испытанья на «весьма» Сданы по всем ветвям и чащам. **Соскакивать** в овраг, плечом Прорвав ковровых хвой отеки, Отдав задаром, нипочем, На милость жимолости щеки.* И без этих строф стихотворение почти целиком (за исключением последнего четверостишия, развертывающего традиционную в ИП концовку типа *Вот... или Так...*), охвачено приравнительно-квазиабсолютной ИС1=13, управляющей огромным многообразием подчиненных конструкций, включая две строфы неинфинитивной прямой речи. Приравнительная конструкция (типа *Открыть* окно — что жили *отворить* и Жизнь *прожить* — не поле *перейти* в концовках стихотворений П. — соответственно «Рояль дрожащий пену с губ облизжет...», 1918, и «Гамлет», 1946) охотно применяется в связке с *любить* (подробнее см. Жолковский 2004); ср. строки Маяковского, подтекстом к которым могло послужить данное стихотворение П.: *Любовь не в том, чтоб **кипеть** крутей <...> **Любить** — это значит: в глубь двора **вбежать** и до ночи грачей, блестя топором, **рубить** дрова, силой своей играючи. **Любить** — это с простынь, бессонницей рваных, **срываться**, ревнуя к Копернику, его, а не мужа Марьи Ивановы, считая своим соперником,* из «Письма товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928); примечательно ироническое сопоставление обоих стихотворений у Александра Кушнера: *Под слово любовь подставляют слова Любые в стихах — и не знают заминок. Понятно, когда это боль, поединок. Но также: не **знать** почему-то ботинок, И даже: **любить** это значит дрова. Скажите, зачем их **рубить** до утра?* («Под слово любовь подставляют слова...», 1991).

259. Абсолютная ИС13 занимает всю вторую половину 12-строфного стихотворения, со скоплением 7 инфинитивов во второй из инфинитивных строф. Тема — метахудожественная (жизнь артиста), но решена наполовину в моторном коде (7, считая *разбить*, инфинитивов из 13). Оригинальна единственная инфинитивная рифма к *плакать* — эффектно сниженная, но «пианистическая» — *звякать*, вместо обычной *слякоть* (ср. «Кадрильон» Северянина, 1908, п. 1915: ***Грезить** и **плакать** — **Плакать** и **грезить** <...> Больно и сонно, Темень и слякоть <...> Как пустозвонно Пробило десять <...> **Плакать** и **грезить** — **Грезить** и **плакать** <...>*; ср. также у самого П. № 255). Нанизывание однородных абсолютных инфинитивов совмещено с типичной для П. густотой перечисления; с характерной, в частности, для «Второго рождения», формулой «Опять...», снимающей противопоставление времен: и, как обычно у П., с разнообразием подчиненных конструкций. Примечательно использование «транспортного

средства», аналогичного *пролетке* из № 255 (в *мальпосте*; ср. предвестия: *жизни тряский дилижанс*, отсылающий к пушкинской «Телеге жизни», и в рифму к нему *экипажи парижан*). Цикл жизни, кончающийся смертью/бессмертием, начинается как бы с середины.

260. Последовательность приравнительных и зависимых (в одном случае — двухэтажных) ИФ1+1+(2—2)+3+1+2 не складывается в единую ИС, так как все время перебивается личными предложениями и модальными глаголами — в соответствии с нравоучительной темой стихотворения. Топика — общеэкзистенциальная и как бы анти-метапоэтическая; цикл жизни (*быть... жить...*) обозначен лишь в финале (*...до конца*); формы *быть* и *жить* составляют 5 из 12 инфинитивов, причем в последних строках объединяются в гибридном *быть живым*.

261. ИФ1+7+1 покрывают весь текст, причем срединная ИС7, подчиненная слову *тоска*, охватывает все, кроме финального двусишия. Любопытно, что в строках 2—12 оригинала инфинитив всего один, типа *видеть* (*As, to behold desert a beggar born*), управляющий длинной серией однородных дополнений, перечисляющих жизненные несправедливости, а инфинитивы возвращаются лишь в двусишии, — структура, которой следует перевод Маршака (1: *Зову я смерть. Мне видеть невтерпещ...* 2: *Достоинство, что просит подаянья...* 14: *Да жаль тебя покинуть, милый друг!*; 1944). Подмена у П. именного безглагольного письма инфинитивным может объясняться параллельной работой над переводом «Гамлета», в частности, тематически родственного 66-му сонету и насыщенного инфинитивами монолога «Быть или не быть?..» (см. выше и **Жолковский 2000**: 189), а также общим минимализмом номинативного и инфинитивного синтаксиса.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский А. К. 2008**.

О ПЕРЕНОСНЫХ ЗАЛОГАХ ПАСТЕРНАКА

- (1) *Femina praeferrere potuit tibi nulla, Lycori:
praeferrere Glycerae femina nulla potest.
haec erit hoc quod tu: tu non potes esse quod haec est.
tempora quid faciunt! hanc volo, te volui.*
Martialis, VI, 40

букв. Никакая женщина не могла предпочесть тебе, Ликорида. Предпочесть Гликере никакая женщина не может. Она [Гликера] будет тем, что есть ты; ты не можешь быть тем, что есть она. Что делают времена! Ее желаю, тебя желал (Марциал, VI, 40).

- (2) Все наклоненья и залого
Изжеваны до одного.
- (3) И полночь в бурьян окунало.
- (4) И, не готовый ни к чему такому,
Я третьим затесался в tête-à-tête.

Каламбур Марциала по поводу хода времени и его грамматического выражения¹ — ранняя формулировка мощного потенциала поэзии грамматики. Обращение с грамматическими временами, как и наклонениями, у Пастернака (*далее* — П.) — интереснейшая тема², но я ограничусь рассмотрением его «поэзии залога». В вопросе о стилистических инвариантах главное — это определить их место в поэтическом мире автора, описав их в тех же терминах, что и мотивы предметной сферы, то есть как воплощения самых общих тематических инвариантов поэта, каковые, начиная с некоторого уровня абстракции, должны быть единичными для обеих сфер. Если картина полночи, окунаемой в бурьян загадочным третьим действующим лицом (в (3)), свидетельствует об интересе поэта к грамматической категории залога, то вторжение незванного третьего в интимное свидание двоих (в (4)) являет собой поучительный предметный аналог этого металингвистического интереса.

1. Вовлечение третьего участника

1.1. Типы и способы вовлечения

Большинство примеров, о которых пойдет речь, представляют такой тип тропа/залога, который можно назвать “вовлечением третьего участника” (ВТУ). Это троп, потому что втягивание остается переносным; и залог — потому, что меняется число и/или порядок актантов предиката; а третьим участник оказывается потому, что в реальный двусторонний контакт вовлекается дополнительный партнер. Но и без тропов этот тип ситуации очевидным образом присущ поэтике П.

Пастернаковский мир насыщен интенсивными взаимодействиями. Даже самые интимные занятия — еда, любовь, творчество — открыты миру и рады непрошеным посетителям (**Жолковский 1996 [1978]а**: 224—226). Проникая через окна или каким-то иным образом, вновь прибывшие вступают в сложные трех- (или более) сторонние отношения с уже сплетенными в контакте партнерами. Одержимость поэта такими треугольниками сказывается на его грамматике и тропике, так что чисто предметные примеры типа *третьим затесался в tête-à-tête* являются скорее исключениями. Иногда переносность применяется лишь для усиления уже существующих предметных контактов, ср.

(5) *И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе,
О чем в случайном разговоре С каплей говорит апрель.*

Ситуация (5) даже за вычетом воображаемого разговора между *апрелем* и *каплей* и его темы (*о чем*), включает кого-то [= партнера N1], кто слушает [= предикат контакта] в коридоре [= N2] звуки капли [= N3] за окном [= N4] в апреле [= N5]. Но чаще всего многосторонние контакты создаются благодаря применению тропов.

Для повышения связности изображаемого П. раздвигает границы читательского воображения и русской грамматики. Хрестоматийно неправильные сочинительные связи типа

(6) *Шли дождь и два студента*

для П. были бы образцом желанной связности, ср.

(7) *Он шел с небольшою толпой облаков,*

где игра слов соединяет в одной предикатной формуле идущего по земле человека (Иисуса) и движущиеся по небу облака.

Наряду с игрой слов П. охотно прибегает и к другим видам вербальной связи, в частности аллитерациям и паронимиям, ср. классические *шлюзы/жалюзи*, а в (7) — *шел/небольшою* и *толпой/облаков*, где аллитерация подкрепляет игру слов.

Если предметные и вербальные связи являются крайними полюсами пронизанной контактами поэтики П., то промежуточную между ними зону занимают связи переносные, задающие воображаемые, но вполне убедительные семантические контакты между партнерами. Так, в (7) за аллитерациями и лексическими совпадениями стоят более фундаментальные, хотя и очевидные отношения смежности (человек и облака составляют часть одного пейзажа) и сходства (оба находятся в движении).

«Нормальное» ВТУ включает два объекта, располагающихся “здесь” и находящихся в тесном предметном контакте друг с другом, плюс казалось бы не имеющий к ним отношения удаленный третий объект, который затем с помощью тропов вчитывается в эту картину.

- (8) (a) *Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника;*
(b) *Бывало, раздвинется запад <...> И примется хлопьями цап-пять, Чтоб под буфера не попал;*
(c) *Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех.*

Абрис ледника представлен присоединяющимся к задеванию сирени за подоконник и даже вызывающим этот контакт; аналогичным образом, *запад* подключается к контакту между снежными хлопьями и лирическим субъектом; а *сестра моя — жизнь* предстает в роли некой полуабстрактной причины всеобщего попадания под дождь.

Но инициатива не всегда исходит извне: “здешнее” братание партнеров может вовлекать какие-то далекие “тамошние” сущности (см. (9)); не является обязательным и топографическое распределение: “контактирующая пара здесь — единичный партнер там” (см. (10)).

- (9) (a) [Поэт...] *таянье Андов вольет в поцелуй;*
(b) *Губы и губы на звезды выменивать;*

- (10) *И тут тяжелел обожанья размах <...> И располагался ро-сой на полях.*

В обоих примерах в (9) влюбленные “действительно” целуются и переносно вовлекают в свои поцелуи далекие тающие Анды

и звезды, а в (10) “здешнее” *обожање* примысливается к выпадению росы “там”.

Собственно, даже сама структура 1+2 представляет собой упрощение: ключевая цифра 3 часто является результатом взаимоналожения нескольких пар.

- (11) (a) *Крыльцо б коснулось сонной ветвью их* [плеч любимой];
 (b) *И дым над изголовьем Бежит за пассажиркою по лестницам витым;*
 (c) *Меж строк и как-то вскользь Стучала трость по плитам тротуара.*

Порождение ситуации (11a), в которой переносное описание событий состоит в типично залоговой передаче роли подлежащего от активного одушевленного участника (женщины) пассивно-неодушевленному (*крыльцу*), ср. (11a’):

- (11a’) ‘ветвь нависает над крыльцом’ + ‘любимая вступает на крыльцо’ + ‘любимая задевает за ветвь’ => ‘крыльцо касается ее / ее плеч ветвью’.

Схожее и даже более изобретательное взаимоналожение нескольких пар лежит в основе (11b): три отдельных контакта (“пассажирка на полке вагона” + “дым паровоза невдалеке от вагонов” + “дым, окутывающий лестницу над головой [когда паровоз проезжает станцию]”) соединены в картину “дыма, гонящего женщину вверх и вниз по лестнице”³. А в (11c) две реальные пары — это “стучащая по тротуару трость Бальзака” и “размышления Бальзака [о сочиняемых им строках]”, однако полный вывод этого фрагмента должен был бы учесть также: временное совпадение/чередование размышлений и постукивания; каламбуры (на словах *меж строк* и *вскользь*), а возможно, и гоголевский интертекст (осознание Акакием Акакиевичем, что он находился «не на середине строки, а <...> на середине улицы»)⁴, стоящие за всей этой переносной конструкцией.

Употребляя выше завышенные слова “здесь”, “там”, “расстояние” и т.п., я имел в виду постоянно подразумеваемую пространственность всех контактов и партнеров. Для П. в высшей степени характерна специализация («опространствление») абстрактных сущностей. Наряду с очевидно пространственными партнерами (*простором, облаками, крыльцом, тротуаром* и т.д.), в пространственные отношения у него вовлекаются временные явления (*полночь, апрель*), физические процессы (*капель, таяние*), эмоциональные состояния (*обожања размах*), философские категории (*жизнь*)

и еще менее конкретные сущности, пространственный/физический характер которых еще более сомнителен, Ср.

- (12) (a) *Смотри: и рек не мыслит врозь Существованья ткань сквозная;*
 (b) *Кто коверик за дверьми Рябиной иссурьмил...?;*
 (c) *Кто мой испуг изобразит росе...?;*
 (d) *А поперек, на голый лед, Как зеркало на подзеркальник, Поставлен черный небосвод;*
 (e) *И в обе оконницы вставят по месяцу;*
 (f) = (3).

Как легко видеть, веер воображаемых третьих участников включает пан- и монотеистических агентов (12a, b), а также чисто риторических (12c, d) и гипотетических субъектов действия, привносимых в ситуацию некоторыми формами русского залога (12d-f).

1.2. Переносные залогов и поэтический язык Пастернака

ВТУ столь характерно для П., потому что является концентрированным выражением его основных тем и приемов. В основе системы пастернаковских тропов и его обращения с языком лежат следующие четыре принципа.

(i) Поэтика П., которой «управляет метонимия, размывает контуры предметов», усиливая «взаимопроникновение объектов» (**Якобсон 1987 [1935]: 332**) и ощущение того, что «действительность слитна», а «отдельность предметов порождена языковыми схемами», и «поэтому текст строится как <...> подмена языковых функций. Так, вместо: *оплыла свеча* появляются *оплывает печать* <...> *оплывающая книга*⁵. Стихи <...> полностью преодолевают разделенность *книги* и *свечи*. Из отдельных “вещей” они превращаются в грани единого мира» (**Лотман 1969: 226**).

(ii) Благодаря метонимиям, пастернаковского «героя трудно обнаружить»; «как в фокусах иллюзионистов», он «рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов — одушевленных и неодушевленных, — которые его окружают». Его «активность ускользает от нашего восприятия, действие заменяется топографией

<...> Актив изгнан из поэтической грамматики Пастернака <...> *Агенс* <...> исключен из тематики <...> Если лирическому “я” Пастернака принадлежит роль пациенса (лица претерпевающего), то, быть может, настоящий, активный герой является в третьем лице? Активный герой остается абсолютно внешним. Он ускользает из поэтического мифа Пастернака <...> В сочинениях Пастернака третье лицо <...> обозначает не деятеля, но орудие действия» (Якобсон 1987 [1935]: 334—335). Таков лингвистический аналог не по-романтически скромного самоуничтожения лирического героя.

(iii) Но интерес П. к залогом не ограничивается пассивами и инструментальными конструкциями: он стремится «изжевать» все подобные грамматические ресурсы русского языка вплоть до безличных (ср. *вставят* в (12e) и *окунало* в (3)). Выражаясь в философских терминах, мир П., хотя и фрагментированный, пассивный и обезличенный, не лишен организующего присутствия перводвигателя: он писал, что «воспринимал <...> реальность», как нечто, что «полощется <...> на каком-то невещественном, неведомом и непознаваемом ветру», «как внезапное, дошедшее до [него] послание, неожиданное пришествие, желанное прибытие» (Пастернак 1990: 364—365). Это “ощущение прибытия” выражается в таких мотивах, как “проницаемость пространства”, “контакт между далекими партнерами” и “нематериальные сущности, ведущие себя подобно физическим телам”.

(iv) Мир П. отнюдь не является размытым, вялым или статичным, он пронизан мощной энергией, буйной до разрушительности, его сотрясают столкновения гигантских, часто громоздких величин и т.д. В плане грамматики это предрасполагает к использованию суперлативов, восклицаний, множественного числа и т.д., а в синтаксисе — к тяжелым, переусложненным конструкциям.

Названные четыре принципа — кубистическая установка на метонимию и взаимопроникновение предметов, деромантизирующее слияние лирического субъекта с *каждой малостью*, эманация из далеких источников неких духовных и энергетических посланий и ошеломляющая насыщенность бытия — складываются в очень связную, типично пастернаковскую картину мира, охваченную великолепием и единством. Эти инварианты многообразно связаны друг с другом, в частности, своим очень определенным залоговым потенциалом. Действительно, метонимические сдвиги, рассмотренные Якобсоном и Лотманом, можно понимать как своего рода неологизмы, точнее неограмматизмы в области залогов. Преобразования, благодаря которым “книга, освещенная оплывающей

свечой”, становится “оплывшей книгой”, сродни правилам, задающим трансформации типа:

- (13) *Он продал ему книгу — В этом магазине продаются русские книги — Магазин покупает и продает русские книги — Книга была продана ему в прошлом году молодым продавцом — Эту книгу ему продали в этом магазине в прошлом году — В этом году книга хорошо продается — Прошлогдние показатели книготорговли были высокие — Для книготорговли это был неплохой год — Прошлый год ознаменовался резким скачком в торговле русскими книгами — ...*

Метонимический характер залоговых преобразований, состоящих, грубо говоря, в перестановке зависимых вокруг предиката, особенно очевиден в случаях стирания границ между актантами и сирконстантами (обстоятельствами времени, места и т.д.). Ср., например, выдвижение не только книжного *магазина*, но даже и *прошлого года* на роль подлежащего, опирающееся на широко распространенную в языке стертую метонимию, которая лежит в основе целого ряда грамматически вполне правильных залоговых преобразований:

- (14) (a) *Когда он приехал в Москву, шел дождь — Москва встретила его дождем;*
 (b) *Когда становилось холодно, люди жались к костру — Холод сгонял людей к костру;*
 (c) *В октябре в Москве начались дожди — Октябрь принес в Москву дожди.*

Типично пастернаковские эффекты достигаются путем эксплуатации именно таких правил, и граница между «нормальным» и «поэтическим» употреблением переносных залогов нередко смазывается, Ср.

- (15) (a) *Незваная, она внесла, во-первых, Во все, что случилось, вкус больших начал;*
 (b) *В его залив вкатило время Все, что ушло за волнолом;*
 (c) *[Ветер] Завешивал рубахами брандмауэр И каменщиков гнал за флигеля;*
 (d) *Мело, мело, метель костры лизала, Пигмеев сбив гигантски у костра;*
 (e) *[Дагестан] Так и рвался принять машину Не в лязг кинжалов, так под дождь;*
 (f) *И будто вороша каштаны, Совком к жаровням в кучу сгреб Мужчин — арак, а горожанок — Иллюминированный сироп;*
 (g) *И март разбрасывает снег На паперти толпе калек (602).*

Или, возвращаясь к лотмановскому примеру:

(16) *Я читаю книгу при свете оплывающей свечи — Я читаю при оплывающем свете — Я читаю оплывшую книгу — Я оплываю за чтением книги — ...*

Граница эта определяется условностями русской грамматики, и П., не удовлетворенный изжеванными наличными залогами, создал собственный поэтический язык, позволяющий практически любые подобные преобразования, чтобы получить возможность нагромоздить друг на друга кучу слов и предметов, низвести субъекта из его привилегированной роли и обозначить прибытие далекой вести.

2. Структура переносных залогов

Формальное описание пастернаковских переносных залогов складывается из: характеристики соответствующих реальной и вымышленной ситуаций контакта; связывающих их трансформаций; и мотивировок, натурализирующих эти трансформации, то есть делающих их убедительными.

2.1. Реальные и воображаемые ситуации

Говоря о вовлечении в контакт некоего нового, третьего участника, мы подразумеваем различие между исходной реальной ситуацией (РС), например, “ветка сирени касается подоконника, вдали — ледник”, и получающейся из нее воображаемой ситуацией (ВС), например, “взаимодействие ледника, веток и подоконника”. ВС, как правило, четко прописана в тексте, а РС требует реконструкции, иной раз проблематичной, например, когда РС восстанавливается неоднозначно (ср. альтернативное прочтение ситуации (11b) в Примеч. 3 и гипотетичность обоих прочтений).

Идея втягивания нового участника предполагает, что наряду с парой явно контактирующих партнеров в РС есть потенциально невовлеченный участник. Поскольку он, таким образом, присутствует где-то в окружающем пространстве (хотя бы в виде мифического “Оно”), часто виднеясь где-то вдали (как ледник в (8a)), а иногда располагаясь по соседству (ср. крыльцо в (11a)), постольку необходимым оказывается понятие “нулевого контакта”, подлежащего переносному переосмыслению в полноценный. “Нулевой контакт”, фиксирующий соприсутствие, но не участие в контак-

те, следует отличать от ситуации принципиально контактного “нахождения рядом” — одного из характерных инвариантов П., ср. *Ты здесь, мы в воздухе одном*. Кроме того, для таких примеров, как (12d-f), возможно, следует ввести понятие повсеместного нулевого присутствия безличного “Оно”.

Особый подтип “нулевого контакта” — отношение между предметом и его частью или свойством; хотя сама эта связь по определению является довольно сильной, она настолько самоочевидна, что практически не воспринимается как отдельный контакт. Соответственно, когда в качестве третьего участника привлекается подобный элемент, грамматически это означает превращение в самостоятельный актант бывшего зависимого (несогласованного определения) при одном из актантов. Ср.:

- (17) (a) *Они [цветы] росой оттягивают мочки;*
 (b) *Смёл прусаков с сиденья табурет;*
 (c) *Ты [гроза] <...> гром прокатишь по оврагам;*
 (d) *Пронзительных иволог крик и явельне Китайкой и углем желтило стволы.*

Производимый в таких случаях эффект похож не столько на “втягивание”, сколько на “вытягивание” скрытого внутреннего участника: мочек цветов; сиденья табурета; грома — компонента грозы; и наконец черно-желтого цвета иволог.

Теперь мы можем сформулировать условия, налагаемые на реальные и воображаемые ситуации в разных типах переносных залогов. В частности, **ВТУ определяется как такой переносный залог, в котором ВС является трехместным контактом, а в РС трехместные контакты отсутствуют, все партнеры связаны хотя бы нулевыми контактами, а двое участников находятся в нулевом контакте.**

2.2. Операции

Преобразования реальных ситуаций в вымышленные (в ВТУ и других “залогах”) делятся на три основные группы: правила, увеличивающие мощность предиката (т.е. число его актантов); правила, уменьшающие его мощность; и правила, иным образом изменяющие соотношения предиката с его актантами без изменения их количества — путем их перестановок или повышения интенсивности самого предиката.

Увеличение может быть достигнуто либо Добавлением новых актантов, т.е. втягиванием (или вытягиванием) третьего участника (как в (8) и (17)), либо Расщеплением наличных актантов на два,

как в альтернативном прочтении (11b), где дым является одновременно и преследователем, и лестницей. Ср. также:

- (18) (a) *По улицам шеренгой куцых карлиц Бульвары тянут сумерки свои;*
 (b) *...Литейного, лентой рулетки Раскатывающего на роликах плит Во всё запустенье проспекта Штиблетную бурю толпы.*

В каждом из примеров одна и та же сущность — “улица” — фигурирует дважды: как субъект (*бульвары; Литейный*) и как объект (*по улицам; во все запустенье проспекта*).

Среди операций, уменьшающих мощность предиката, отметим Опускание актантов (операцию, обратную к Добавлению), ср. устранение объекта цапания в (8b) и аналогичные опущения в (19):

- (19) (a) *Ивы нависли, целуют в ключицы;*
 (b) *...Пока бульвар <...> Скамью дождем растительным кропит;*
 (c) *Когда ж мы ночью лампу жжем И листья, как салфетки, метим...*

В (19a) опущены целуемые персонажи, в (19b) — деревья, сбрасывающие листья, и в (19c) — свет, оставляющий метки.

Другая уменьшающая операция — Слияние двух актантов из РС в один актант ВС (операция, обратная к Расщеплению). Чисто техническое Слияние имеет место во всех случаях, когда предикаты РС имеют общие аргументы, каждый из которых, конечно, лишь однажды участвует в ВС, например, *крыльцо, плечи* любимой и *ветка* в (11a). С поэтической точки зрения интереснее Слияние путем переносного приравнивания различных сущностей, результатом чего в ВС становятся двойные актанты, ср.:

- (20) (a) *И бритве ветра тучи гриву Подбрасывает духота;*
 (b) *Луч солнца, как лимонный морс, Затекает во впадины и ямки И лужей света в лдыню вмерз;*
 (c) *Это вечер из пыли лепился и, пышучи, Целовал вас, захохотав в охре, пыльцой.*

Обратим внимание на различные степени Слияния: в (20a) два из трех актантов являются двойниками (*ветер/бритва; туча/грива*); в (20b) имеется один подобный гибрид (*лужа света*, т.е. “растаявшая и вновь замерзшая часть льда” / “порция солнечного света”); а в (20c) один из компонентов двойного актанта (*пыльца/губы* [лирического “я”]) не столько назван, сколько подразумевается,

представляя характерный случай комбинации Слияния с Опусшением.

Среди операций, изменяющих соотношение актантов с предикатом, наиболее “залоговой” является Перестановка, инвертирующая нормальный порядок актантов при предикате и часто служащая понижению реального субъекта в ранге в пользу одного из более периферийных актантов:

- (21) (a) *...проселок влек Колеса по песку в разлог;*
 (b) = (18b).

В обоих случаях дорога (*проселок; проспект*) становится подлежащим, в то время как статус действительно движущихся субъектов (*толпы / ее обуви; вагона/колес*) понижается — до уровня пассивных объектов.

Другой операцией этой группы является Интенсификация самого контакта, без изменения числа или порядка актантов. Ср.:

- (22) (a) *Скользит, задевая парами за ивы, Захлебывающийся локомотив;*
 (b) *потолок Тащил второй этаж на третий;*
 (c) *Топить мачтовый лес в эфире...*

В (22a) ВС состоит в том, что локомотив не просто касается деревьев своим дымом (такова РС), но и задевает за них, как если бы дым был чем-то твердым; в (22b) воображаемым энергичным *тащил* заменено статичное реальное соседство; в (22c) *топил* — более сильный вариант реальной проекции деревьев на фон неба. Интенсификация и Перестановка часто сочетаются, ср.

- (23) *Там белкою кидался в пихту кедр,*

где агенс (*белка*) понижается в статусе до инструмента (РС = “белка перепрыгивает с дерева на дерево”), а мирное прыгание усиливается до агрессии.

Перечисленные операции (и их подтипы) существенно различны по производимым ими эффектам. Добавление (втягивание или вытягивание) и Расщепление, будучи вариантами Увеличения, повышают одновременно связность и громоздкость структуры, но различаются по экстра-/интравертности. Операции, уменьшающие мощность предиката, не ведут к нагромождению, зато они повышают связность, в частности, четкость сопоставления разнородных сущностей. И наконец, Перестановки и Интенсификации работают на эффект метонимического переопределения

контактов, в частности, на повышение статуса слабых взаимодействий.

Эти выразительные эффекты вступают в те или иные взаимодействия друг с другом, когда элементарные операции складываются в сложные конструкции, образуя собственно пастернаковские залого. Например, ВТУ, предполагающее переход от двухместного предиката к трехместному, обязательно использует Добавление, часто прибегает к Перестановкам и Интенсификациям и может включать Опускание (в случаях, когда мощное Увеличение привело к избытку актантов). Другие сочетания элементарных операций имеют своим результатом другие переносные залого.

2.3. Мотивировки

Переносные залого выглядят у П. очень органично благодаря тому, что они сродни всей структуре его поэтического мира. На самом общем уровне они находятся в согласии с четырьмя лежащими в его основе принципами: контактом, понижением статуса, эманацией силы и нагромождением. На уровне глубинных инвариантов залого часто связаны с такими пастернаковскими мотивами, как “зловещее” (ср. дым, преследующий женщину в (11b))⁶, контакт между материальным и нематериальным (ср. окутание полуночи в бурьян и др.). На более конкретных уровнях использование залоговых тропов поддерживается: фонетическими сходствами; морфологическими двусмысленностями (в частности, многозначностью творительного падежа); синтаксическим единством предложений и синтаксическими двусмысленностями (в частности, длинными нанизываниями однородных номинативных конструкций, затемняющих структуру); лексическими неоднозначностями — каламбурами, паронимиями, игрой слов; семантическими сходствами между различными компонентами РС (общими актантами и другими общими свойствами); и различными модальностями, которые подают переносный эффект с меньшей категоричностью, делая его более приемлемым (ср. сослагательное *б* в (11a); вопросы в (12b, c); модальное выражение *так и рвался* в (15e); будущее время *прокатаешь* в (17c); и отрицания, например, в *Вот путь перебежал плотину, На пруд не посмотревши вбок*.

Помимо таких общих и внешних мотивировок важен тип переносной связи, устанавливаемый между РС и ВС. Часто связь является чисто метонимической: переносный предикат заимствуется и залоговым образом развивается из РС таким образом, чтобы покрыть остальные смежные с ним предикаты и актанты. На-

пример, в (7) движение облаков находит себе место в модели управления глагола, описывающего человеческую ходьбу, “X идет с Y по Z к Q...”, где в роли Y выступает такой неожиданный спутник, как *облака*. А в (11a) основной предикат “X притрагивается к Y с помощью Z” поставляется женщиной, задевающей за ветки плечами, но передается крыльцу, сводя воедино всех трех участников (*плечи, ветку, крыльцо*).

Хотя в чисто метонимических тропах все строительные материалы с самого начала присутствуют в РС, переносный скачок может, тем не менее, оказываться довольно неожиданным благодаря разнородности сводимых вместе объектов. Так, в (20c) втягиваемые в ВС дополнительные актанты *вечер* и *пыльца*, будучи подставлены в трехместную формулу “X целует Y с помощью Z”, индуцированную целующимися за кадром влюбленными, подвергаются эффектному опредмечиванию; ср. также в (15f) “сгребание совком”, перенесенное с каштанов на людей, собравшихся вокруг жаровен.

В большинстве случаев метонимия дополняется метафорой. Это вполне очевидно, когда для того, чтобы мотивировать ВС, в ситуацию привносятся новые и совершенно неожиданные предикаты, отсутствующие в РС (т.е. на оси смежности и потому черпаемые с оси сходств); ср. случаи с привлечением бритвы и гривы, никак не представленными в описываемом пейзаже в (20a), “разматывание рулетки” в (18b) или “утопание деревьев в небе” в (22c). Но метафорический элемент может быть и менее выраженным, как в (22a), где выдача реального “обволакивания дымом” за воображаемое “задевание дымом” подразумевает некое неопределенное отверждение дыма.

Разумеется, общезнаменательная установка П. на смежность и его собственная — на рассредоточение субъекта в окружающем — скрадывают присутствие метафорических персонажей. Поэтому даже когда такое присутствие очевидно, ср.:

(24) *Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами,*

конкретные формы вымышленной фигуры остаются достаточно неопределенными (должны ли мы представить себе женщину, навалившуюся на дорогу звездами, как грудью?; ср., напротив, отчетливость метафорических удвоений в (20a) (*И бритве ветра тучи гриву Подбрасывает духота*). Не следует, однако, преувеличивать и отталкивание П. от метафоры. Напомним такие вполне наглядные сравнения, как “солнце/пьяница” и “пейзаж/брадобрей” в

- (25) (a) *Солнце садится, и пьяницей Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной;*
 (b) *Похоже, огромный, как тень, брадобрей Макает в пруды дерева и ограды И звякает бритвой об рант галерей.*

Так, в (25b) простое двухместное отражение деревьев и оград в пруду превращено в трехместное и более интенсивное макание с помощью вполне ясно очерченного образа пейзажа-брадобрея. Его символично-сюрреалистическая природа особенно очевидна по сравнению с отсутствием конкретного подобного субъекта в другой бритвенной ситуации (20a).

* * *

В этих замечаниях о переносных залогах Пастернака до сих пор не затронутой оставалась диахрония. В качестве символической дани релевантности этой теме⁷ намечу разбор классической строчки Фета, поэта, на Пастернака явно повлиявшего:

- (26) *Что оно [солнце] горячим светом По листам затрепетало.*

Порождение структуры семантически оригинальной и вполне пастернаковской ВС

- (27) *солнце затрепетало по листьям горячими лучами*

может быть представлено следующим образом:

- (28) РС: *солнце осветило листья своими лучами, в то время как [= 'нулевой контакт'] листья трепетали на ветру.*

После Перестановки актантов одного из предикатов:

- (29) *Листья затрепетали на ветру ЮВетер затрепетал на листьях*

два предиката подвергаются взаимоналожению путем сложной операции, включающей Добавление, Слияние и Интенсификацию (воздействия *солнца* на *листья*). Результатом этого является ВС (30):

- (30) **Ветер/Солнце осветил(о)/затрепетал(о) на листьях своими лучами,*

что, после Опускания "ветра" из двойного субъекта, а "освещения" из двойного предиката даст ВС (27) = (26). Этот чисто метонимический троп не является случаем ВТУ, так как в его основе с са-

мого начала (т.е. в РС) лежит сочетание трехместного и двухместного контактов, а в итоге (в ВС) получается трехместный контакт. Однако примененная тропика повышает связность изображаемого пейзажа (взаимодействий света, ветра, листьев, температуры и физических контактов) во многом так же, как это систематически осуществляется переносными залогами Пастернака.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 2005 [1985]** — авторизованного перевода (А. А. Шевченко) работы **Жолковский 1985а**.

Попытка осмыслить глубокие соображения из **Лотман 1969** в свете лингвистического понятия залога прошла на секции по поэзии модернизма ежегодной американской славистической конференции незамеченной. Набирала силу теория жизнотворчества, и участники были поглощены передвижениями Нины Петровской по бударам символистов. А преподавание пастернаковских figurative voices американским аспирантам наталкивалось на безмятежное отождествление ими неведомых грамматических «залогов» (voices) с модными бахтинскими «голосами» (тоже voices).

¹ Отмечу особый эффект, венчающий эту миниатюру. Финальным обращением естественного порядка событий (*ее желаю, тебя желал* вместо **[раньше] желал тебя, [теперь] желаю ее*) поэт лишний раз демонстрирует, что законы времени привлекаются не с философской целью, а с эпиграмматической — для унижения адресатки — и с той же целью могут игнорироваться.

² Об оригинальном использовании Пастернаком будущего времени см. **Жолковский 1991**.

³ Во вполне допустимом альтернативном прочтении примера (11b) фигурировали бы не реальные, а воображаемые лестницы, образуемые кольцами дыма, и нашел бы себе естественное место их витой рисунок.

⁴ У Гоголя в предыдущем предложении даже есть слово *тротуар*.

⁵ Лотман проанализировал незаконченный ранний фрагмент, существующий в нескольких вариантах (см. **Пастернак 1969**): *Как читать мне? Оплыли слова Ах, откуда, откуда сквозжу я В плошках строк разбираю едва Гонит мною страницу чужую.*

⁶ О мотиве "зловещего" у П. см. **Жолковский 2009 [1984]а**.

⁷ Попытку структурной диахронии поэтики П. см. в **Жолковский 2009 [1986]**, с опорой на **Нильссон 1978 [1959]**, **Ливингстон 1978**. Эволюция стилистического инварианта (например, переносного залога типа ВТУ) по мере эволюции всей поэтики П. (обычно членимой на три периода) требует специальных исследований.

ЭРОС, ЛОГОС И ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ

Семь фрагментов

Наличие тесных связей между творчеством, языком и эросом ныне общепризнано. В русской литературной традиции одна из ранних жалоб на нехватку любовной терминологии исходила от Пушкина, который, посетовав, что *Доныне дамская любовь Не изъяснялася по-русски*, принялся за выработку соответствующих языковых средств¹. А в русской литературной науке пионером был, по-видимому, Якобсон (1983 [1961], 1987 [1976]), опробовавший введенное им понятие поэзии грамматики на шедевре русской эротической классики — пушкинском «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...». Соблазнительно применить подобный подход к поэтической технике, обнаруживаемой век спустя после Пушкина — и в пределах десятилетия после бунинской «Грамматика любви» (1915), задавшей элегантною формулировку связи эроса с логосом, — в стихах Пастернака. Его словесное *ars amatoria*, поставленное на службу метапоэтическим и философским темам, все еще ждет исследователей. Предлагаемые заметки не претендуют на проникновение в психоаналитические глубины рассматриваемых текстов, сосредоточиваясь на более или менее очевидных и, скорее всего, сознательно примененных эффектах. Эти эффекты относятся к тому лежащему непосредственно под языковой поверхностью пласту поэтического смысла, который представляется самой законной и многообещающей областью наших профессиональных занятий.

Начну с разбора одного программного в интересующем нас отношении стихотворения Гумилева, чтобы затем сосредоточиться на Пастернаке.

1. Гумилев, «Шестое чувство» (1921)

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,

Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем
И, ничего не зная о любви,
Все ж мучится таинственным желаньем;

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья,

Так век за веком — скоро ли, Господь?
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Стихотворение Гумилева — это частью риторический трактат о потребности в шестом, эстетическом, чувстве, частью — импровизированная картина эволюции соответствующего органа. Основная метафора последних двух строф проецирует замедленные кадры его надвигающегося рождения на всю историю природы и культуры. Процесс этот растягивается на многие эры; однако, начавшись в прошлом и простираясь в будущее, он одновременно ощущается автором в своего рода настоящем продолженном времени. Выдвигая на первый план мотивы “хода времени” и “недостижения цели”, стихотворение изобилует структурными вариациями на тему “задержанного завершения”.

Игра начинается с первой же строфы. Порядок слов в 1-й строке инвертирован в нескольких отношениях. Предложение движется от сказуемого (*Прекрасно*) к подлежащему (*вино*), которое к тому же появляется после определяющего его причастного оборота, тоже инвертированного (*в нас влюбленное* вместо *влюбленное в нас*). Однако пока что перестановки умещаются в рамках простого предложения и ровно одной строки.

В следующей строке вводится гипотаксис (это сложноподчиненное предложение), но инверсия скорее незначительна. Поста-

новка сказуемого придаточного предложения в самый его конец (нормальнее было бы: *садится для нас в печь*) проходит почти незамеченной ввиду скромных масштабов отрезка, опять-таки укладывающегося в один стих.

Зато третий член сравнения — *женщина* — создает, с опорой на подготовку, скрыто проведенную в двух предыдущих, эффектный иконический образ “задержанного завершения”. Длина предложения удваивается, а сложность возрастает практически втрое, поскольку придаточное предложение (*которою дано...*) включает деепричастный оборот (*сперва измучившись*) и инфинитивную конструкцию (*дано... насладиться*). Наконец, кульминационное *насладиться* оторвано как от управляющих им, так и от подчиненных ему слов, и отнесено в самый конец предложения и строфы. “Безлично-неактивный” синтаксис, понижаящий всю строфу (*влюбленное, садится, дано, измучившись*) дополнительно окутывает “оттягивание” аурой “томления по неосуществимому”.

Этот изощренный синтаксис иконически вторит недвусмысленно эротическому содержанию строфы. В 1-й строке появляется *вино*, вообще естественно ассоциирующееся с Эросом, а здесь и прямо связанное с влюбленностью. Во 2-й фигурирует *хлеб* — довольно, казалось бы, прозаический продукт, уводящий в сторону от “эротики”. Однако проникновение грамматически мужского *хлеба* в грамматически женскую *печь* не столь уж невинно и бесплотно. Хлеб коннотирует тело Христово (складываясь вместе с соседним вином в метафорическое причастие) и ассоциируется со свадебной символикой славянского коровай, богатой фаллическими обертонами (Иванов и Топоров 1974: 243—258). Заключительное предложение, самое растянутое и переключенное из трех, посвящено мучительно оттягиваемому обладанию женщиной. Последняя явственно противопоставлена *нам* в качестве объекта желания и задает таким образом фаллоцентрическую перспективу стихотворения.

Тема “неосуществленного желания” получает дальнейшее развитие в строфах II и III. Особого внимания заслуживают заламываемые руки — стандартный жест отчаяния, но одновременно и первое предзнаменование будущих крыльев. В IV строфе тема “неосуществленности, неовладения” разворачивается в виньетку с девственным вуайёром, не осознающим природы своего желания. Эта строфа открывает вторую половину шестистрофного (конечно же!) стихотворения, представляющую собой единый анафорический период из двух четверостиший, начинающихся с *Как*, и ответного третьего с *Так* в финале.

Эффект напряженного ожидания создается общей ретардационной схемой такого периода, его протяженностью и синтак-

сической сложностью (в частности, обилием придаточных предложений и деепричастных оборотов). Порядок слов здесь в целом прямой, но в финальной строфе есть примечательная инверсия: подлежащие *дух* и *плоть* появляются лишь в 3-й строке и после своих сказуемых. Эффект “задержки” усиливается — по смыслу и по форме — вставлением нетерпеливой апострофы *скоро ли, Господь?*, знаменующей кульминацию стихотворения: единственная во всем тексте, она адресована Творцу и акцентирует тему “времени” вообще и “незавершенности” данного процесса в частности.

Открытость окончания подкреплена постановкой деепричастного оборота с глаголом несовершенного вида (*Рождая орган...*) в конце. Действительно, если бы он предшествовал основной части предложения, оттягивая ее синтаксическое замыкание, то, будучи, наконец, с трудом достигнуто, это замыкание создавало бы ощущение окончательности. А так процесс рождения загадочного органа предстает на всех уровнях незавершенным.

Напряженность синтаксиса вторит многозначительным указаниям на сексуальную природу рождающегося органа. В категориях происхождения видов недостающий член обнаруживается где-то на полпути от пресмыкающихся к археоптериксу. Но метафорически этот крылатый змей прочитывается, особенно в соседстве со словами *орган* и *плоть* и в общей атмосфере эротического возбуждения, царящей в стихотворении, как фаллический образ.

Но тогда гумилевский текст не просто металитературен, но и метапоэтичен в буквальном греческом смысле этого слова, т.е. метакреативен. Он повествует о рождении архетипического творца, если угодно, порождающего, устройства — фаллоса. Но фаллоцентризм стихотворения не абсолютен. Само действие “вынашивания и рожания”, со времен Платона служащее метафорой творческого акта, подразумевает в качестве субъекта женщину, и его апроприация творцами-мужчинами означает символическое присвоение ими женской роли. Более того, новый орган рождается от брачного союза мужского *духа* и женской *плоти*, причем роды принимаются грамматически разнополой акушерской бригадой *природы и искусства*. Наконец, применение скальпеля, хотя и мотивированное мифологическими представлениями о творении путем резьбы, наводит и на мысль о кесаревом сечении и перерезании пуповины. С другой стороны, картина скульпторно-хирургической операции на прорастающем приапическом органе носит отчетливо садо-мазохистский характер, переключаясь с “мучительно-сладострастной” установкой текста на “задержание” как эротических, так и синтаксических оргазмов.

2. Пастернак, «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» (1918)

Здесь прошелся загадки таинственный ноготь.
Поздно, высплюсь, чем свет перечту и пойму.
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.
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.

Подобно «Шестому чувству» Гумилева, это стихотворение (закрывающее книгу «Темы и вариации») тоже совмещает топосы занятий поэзией и любовью и тоже прибегает к мотиву “эротической отяжки”. В изображении любовного акта здесь даже применена сходная прерывная конструкция “дано + инфинитив”: *любимую трогать Так, как мне, не дано никому* (ср. у Гумилева: *женщина, которою дано <...> нам насладиться*).

Первый такт “оттягивания” состоит в том, что лирический герой откладывает чтение, чтобы заснуть и видеть сон о том, как он трогал свою любимую. Это “трогание”, в свою очередь, производится с соблюдением эротической дисциплины, предписывающей медлить. Мотив “промедления” подчеркнут типично пастернаковским double-entendre на слове *тянул*, значащем одновременно “медленно глотать” (здесь — звезды) и “оттягивать” (здесь — некие *содроганья*), причем второе оказывается чуть ли не выше сил лирического “я” (*тянул до потери сознания*).

Эротическое прочтение этой и других искусных двусмысленностей подсказывается обилием указаний на любовный характер сюжета: *любимая, трогать, губ моих медью, поцелуй* и т.д. Правда, впрямую речь идет как будто лишь о долгом поцелуе, однако ясно, что им дело не ограничивается, во всяком случае, во сне и воображении героя. В частности, *содроганье*, невинно введенное здесь под знаком соловьиных трелей, естественно ассоциируется, так сказать, в памяти жанра, с *миг[ом] последних содроганий*, не терпеливо приближаемым пушкинской вакханкой из «Нет, я не

дорожу...». Кстати, эротическое и одновременно творческое (связанное с *песнью*) *содроганье сращенное* фигурирует еще в одном пастернаковском тексте — «Определении души» («Сестра моя — жизнь»).

В «Здесь прошелся...» “эротика” последовательно совмещается с “литературностью”. Чтение, отложенное в I строфе, возвращается во II, правда, в сугубо переносном смысле (в виде метафорической *трагедии*), что вполне естественно, если учесть, что действие разворачивается во сне/воображении героя. Подразумеваемая дантовская гипограмма Паоло и Франчески — “чтение вдвоем, приводящее к преступной и караемой любовной связи” — эффектно резонирует с параномастической строчкой *ТРОГал так, как ТРАГедией ТРОГаюм зал*². На этом фоне в метахудожественную и интертекстуальную игру включаются даже фаллические *губы* героя, набрякшие до металлической твердости. Вторым планом волнующая *медь* этих губ прочитывается в значении “медной группы духовых инструментов”, чему способствует и слышащаяся за текстом рифма *губ — труб*. При этом не исключена опора на блоковскую «Равенну» (1909), где *медь торжественной латыни Поет на плитах, как труба*, играя на двух значениях *меди* — как материала надгробий (с латинскими надписями) и как музыкальной фактуры³.

Несмотря на свою мужскую эротическую выдержку, лирический герой предстает наполовину женственной фигурой. Это и неудивительно в свете “экстатической жертвенности”, определяющей андрогинный тонус пастернаковской лирики (Жолковский 1994 [1991]), а в данной ситуации, где лирический герой, один в своей постели, грезит об идеальном любовном контакте с героиней, совмещение двух влюбленных в единое тело буквально напрашивается. Ему способствует и последовательное употребление переносных предикатов, равно применимых к обоим партнерам (*разражалась гроза; соловьи же заводят глаза с содроганьем*).

Особенно двусмысленным оказывается образ *соловьев*. Соловей — существительное мужского рода и, как “певец любви”, естественно ассоциируется с мужским первым лицом стихотворения (чтецом трагедий и т.д.), да традиционное уравнение “поэт = соловей” и прямо обыгрывается в тексте (“я” *пил, как птицы*, а *соловьи <...> осуша[ли] по капле ночной небосвод*). Однако “судорожное глотание звезд” напоминает скорее женскую, нежели мужскую, роль в половом акте. В результате, глагол *тянул*, который при всей своей каламбурности кажется чисто “мужским” предикатом (как грамматически, так и сюжетно), приобретает еще большую многозначность и даже полиморфность.

Эта ролевая контаминация получает неожиданную интертекстуальную поддержку. Ключевой образ “физического и одновременно духовного контакта”, по-видимому, восходит к хлебниковским «Трущобам» (1910; Хлебников 1986: 63—64). Там фигурирует преследуемый охотником олень, который, превратившись во льва (то есть из объекта охоты в ее субъект), *показал искусство трогать*. В пользу заимствования говорит использование Пастернаком практически той же рифмы к слову *ТРОГАТЬ*: хлебниковского охотника губит *КОГОТЬ* новоявленного льва, а пастернаковского героя ставит в тупик *загадки таинственный НОГОТЬ*. Более того, у Хлебникова олень *в рогах глагол любви несет*, то есть сочетает все те же темы “логоса” и “эроса”. Одновременно обнаруживается наличие у него “женской” ипостаси: *Напрасно прелестью движений И красотой немного девьего лица Избежать ты стремился поражений*.

Переключившись с андрогинным образом оленя-девы-льва активизирует еще один мотив, мерцающий где-то в глубинах первой строки пастернаковского стихотворения. Из-за ее непосредственного смысла (“отчеркивания ногтем нужного места в книге”) пунктиром проступает образ мифического задавателя загадок — андрогинного сфинкса/сфинги (изображаемого в виде льва с когтями и женской головой)⁴. Ноготь, фабульно принадлежащий читающему лирическому “я”, синтаксически — *загадке*, а фигурально — сфинксу/сфинге, то есть женственно-андрогинному оппоненту этого “я”, таким образом с самого начала многообразно задает тему половой амбивалентности, а хлебниковский подтекст подтверждает релевантность этой темы.

Связь между двумя стихотворениями подкрепляется, далее, общностью “медного” мотива (вспомним фаллические *губы* пастернаковского героя), представленного в «Трущобах» материалом, из которого изготовлена явно фаллическая стрела охотника: *Стрелы вспорхнула медь на ляжку*. Наконец, в той же книге «Темы и вариации», замыкаемой стихотворением «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...», есть стихотворение «Я их мог позабыть?..», где герой обращается к любимой со словами: *Рубицу! <...> По когтям узнаю тебя, лвица*⁵.

Итак, лирическое “я” стихотворения аккумулирует все мыслимые роли — изощренного любовника, его экзотической возлюбленной, читателя, актера, трубача, певца/соловья, источника и вместилища бурь и звезд, двуполого сфинкса и отгадчика его загадок, охотника и дичи и таким образом пребывает в совершенном любовном союзе с самой собой, Другим, природой и культурой.

3. Пастернак, «Попытка душу разлучить...» (1922)

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

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

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно. Как стон.
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.

Хотя отношения Пастернака с реальным прототипом героини «Сестры моей жизни», были, по-видимому, чисто платоническими, некоторые стихотворения этой книги открыто эротичны. К их числу относится и «Попытка душу разлучить...».

В III строфе при виде плеч героини дрожь вождления охватывает даже антресоль, а кончается стихотворение картиной предрасветного любовного свидания, исполненного *неги* и напоминающего *стон* и погруженный в ночную пену *мыс*. Выразительный образ грамматически мужского продолговатого *мыса* (ср. с *трех сторон*), ночью врезающегося в грамматически женскую *пену*, мощным компенсаторным эффектом венчает стихотворение о мук расставания⁶.

Сублимируемое здесь сексуальное напряжение возникает уже в предыдущем стихотворении «Сестры моей жизни» — «Дик прием был, дик приход...». Особенно интересна там фраза: *Ни за кем / Не рвался с такой тугой*. Непрозрачное для сегодняшнего читателя слово *туга*, значившее в древнерусском языке (в частности, в «Слове о полку Игореве») “грусть, тоска, печаль”, создает — благодаря омонимии с прилагательным *тугой* (-ая, -ое) — скрытый эффект сильного эмоционального и физического, а в сумме эротического напряжения.

Понятое таким образом (*С какой? — С тугой*), предложение проясняется лексически, но затемняется синтаксически, ввиду отсутствия определяемого существительного (*с тугой... страстью?... тоской?...?*). Однако характеристика этой неназванной сущности как “тугой” и факт умолчания о ней наводят — опять-таки ценой гендерной амбивалентности — на мысль о напрашиваю-

шемся по смыслу, но не подлежащем упоминанию фаллосе *in statu erecto*.

Не безоговорочно фалличен и финал «Попытки...». Так, мыс представлен не активно входящим в пену, а пассивно ею озаряемым. Это “озарение” (его производит освещенная, видимо, лунным светом пена, набегающая на окруженный водой мыс) отсылает к 1-й строке этой строфы, служа каламбурным зрительным овеществлением того совершенного, но бестелесного “прояснения мысли”, которое наступает там благодаря испытываемой (вспоминаемой, воображаемой) героиней *неге*. Более того, *мысль*, рифмуемая с *мысом*, — существительное женского рода, так что в целом опять складывается образ, играющий как мужскими, так и женскими обертонами.

Как и в «Здесь прошелся...», лирический дискурс ведется здесь одновременно на духовном и на физическом уровне. Поэтическую смычку “мысль/мыс” можно считать финальным ответом на структурно аналогичную *жалобу смычка* (I строфа), не только озвучивающего, но и в буквальном физическом смысле разыгрывающего акт “расставания” (звук извлекается в момент отделения смычка от струны).

Итак, в «Попытке» тоже фигурирует лирический герой, который, предаваясь в одиночестве воспоминаниям о целом букете прошлых экстазов — одновременно фаллических и андрогинных, активных и пассивных, физических и духовных, культурных и природных, — поэтически преодолевает трагическую реальность.

4. Пастернак, «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931)

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из верить в правоту <...>

Тогда, насквозь проколов бродив
Штыками белых пирамид,
В шатрах каштановых напротив
Из окон музыка гремит.

Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект,
Пряма подсвечники каштанов,
На звезды смотрит прошлый век <...>

Итак, опять из-под акаций
Под экипажи парижан? <...>

Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать? <...>

В конце ж, как женщина, отпрянув
И чудом сдерживая прыть
Впотьмах приставших горлопанов,
Распятым фортепьян застыть?

<...> Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты

<...> Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.

С романтическим гением, представленным в этом стихотворении (из книги «Второе рождение») в третьем лице, Пастернака явно связывало сознание глубокого сродства, не в последнюю очередь, по-видимому, благодаря андрогинным чертам шопеновской музыки и личности. Хотя «Опять Шопен...» — не любовное стихотворение *per se*, в изображении творчества оно последовательно прибегают к эротическим образам.

В соответствии с пастернаковской поэтикой “экстатической жертвенности” (Жолковский 1994 [1991]) и с выявленной выше андрогинной концепцией творчества, Шопен предстает в стихотворении сочетающим мужское и женское начала. С одной стороны, стихотворение начинается со слов об окрыляющемся на лету субъекте мужского рода (вспомним «Шестое чувство» Гумилева), с силой проникающем в грамматически женскую правоту, и уподобляет музыку фаллически вертикальным *штыкам*, белым *пирамидам* и прямым *подсвечникам* цветов каштана. С другой, Шопен представлен бегущим *из-ПОД акаций ПОД экипажи парижан*⁷, чтобы в конце концов *упасть на старый тротуар* и *разбить... плиту крылатой правоты*, замкнув таким образом рамку, открывшую соответствующими образами I строфы, которые там даны “на взлете”, а теперь “в падении”. Кульминации женская/“садомазохистская” оркестровка “экстатической жертвенности” достигает в X строфе, где Шопен и его рояль сравниваются с насилюемой женщиной и одновременно с распинаемым Христом⁸. В результате, все четыре

плана — исполнительство, изнасилование, разрушение и распятие — накладываются один на другой и взаимно приравниваются.

Правда, двумя строфами раньше пианистическое искусство Шопена изображалось в духе не столько “пассивно-женской”, сколько “активно-мужской” сексуальности, однако и оно было окутано “жертвенной” аурой разделяемого страдания. На уровне фабулы *звякать И, мякоть в кровь поря, — опять Рождасть рыданье, но не плакать, Не умирать* приблизительно значит: “играть, не щадя себя, пробуждая в слушателях ответный экстаз и этим достигая бессмертия”. Однако сквозь этот образный ряд просвечивает электризирующий его эротический план. *Мякоть*, грамматически женская, а референциально одновременно “мужская” (пальцеподобная, фаллическая) и “женская” (вспарываемая, кровоточащая, вагинальная), — оказывается воплощением интенсивного садомазохистского соития пианиста с его инструментом и залом, в ходе которого он призван вызывать (*рождать!*) своего рода эстетический оргазм у слушателей, но бесконечно оттягивать свой собственный, продлевая исполнение и самую жизнь своей музыки.

5. Пастернак, «Воробьевы горы» (1922)

Грудь под поцелуи, как под рукомойник!
Ведь не век, не сряду лето бьет ключом <...>

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.

<...> Разбежится просек, по траве скользя.

<...> Просит роша верить: мир всегда таков.
Так задуман чашей, так внушен поляне,
Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

Открывающееся бурным призывом подставить грудь под поцелуев, стихотворение не ограничивается любовной тематикой. Но, в отличие от предыдущих образцов пастернаковской ли-

рики, духовный элемент представлен здесь не проблемами творчества, а философским вопросом о преходящести жизни. Эротические и экзистенциальные мотивы совмещаются в “медитацию о любви, молодости, старости и единении с миром”.

Повествование насыщено “водными” образами (*рукомойник; бьет ключом; бурун; расколышь... выпень; кипень; пролит с облаков*)⁹ и развивается в двух основных планах. Медитативный дискурс движется от экстатических поцелуев к тревожным мыслям о старости, затем к установке на гедонистическое упоение моментом и, наконец, к религиозно-философскому приятию вечного миропорядка, каким он дан человеку в его скоротечном существовании. В бытовой же плоскости влюбленные отправляются на воскресную прогулку за город и постепенно углубляются в парк — поближе к рощам, полянам и облакам. “Водные” мотивы особенно интенсивно функционируют на медитативном уровне, заряжая его то позитивной, то негативной эротической энергией.

Первая строфа начинается с поцелуев, льющихся из грамматически мужского *рукомойника*¹⁰. Этот фаллический образ получает дальнейшее развитие в следующей же строке, где вода бьет не вниз, а, наоборот, вверх, но сохраняет вертикальность и мужской род (*ключом*).

Во второй строфе воображаемое приближение старости, лишаящее мир лица, сердца и Бога, оказывает негативное действие и на лирическое “я”: *Рук к звездам не вскинет ни один бурун*. *Бурун*, этот, так сказать, грамматически мужской вариант “волны”, явно представляет мужское *libido* героя, тем более что через образ рук он связывается с *рукомойником*. Поэтому его неспособность к взлету четко противопоставляется двум предыдущим образам вертикального излияния (и особенно — бьющему ключу), создавая мрачную картину “старческой импотенции”.

Третья строфа возвращает нас к настоящему моменту, который лирический герой предлагает своей любимой ловить путем взбалтывания и вспенивания души (то ли его, то ли ее, то ли общей), после чего взгляд направляется ввысь, где мысли влюбленных сбиваются в *белый кипень*. Эротические коннотации всех этих действий напоминают финал «Попытки душу разлучить...»: подразаемаемый любовный акт опять ассоциируется с процессом мышления (ср. *Как в неге прояснялась мысль!*), только “горизонтальное проникновение” (*мыса в пену*) сменяется теперь “вертикальным набуханием, подъемом и вспениванием”.

В следующей строфе представлено, напротив, горизонтальное движение (*просека по траве*), причем очевидному спаду эротического напряжения дискурса вторит пауза в развертывании “водной” символики.

И вертикаль, и вода возвращаются в заключительной строфе, но по-новому, обеспечивая неожиданно гармоничное разрешение. До сих пор “вертикальное струение” совершалось любовниками — одним или обоими, с успехом или без, вверх или вниз, друг на друга или на природу (в направлении звезд, высей, облаков). Теперь картина радикально меняется: струи исходят от неназванной высшей инстанции и изливаются *на нас*, т.е. на влюбленную пару героев и вообще на всех смертных. Тем самым способность к эякуляции как бы отбирается у любовников и передается безличной мировой силе — ход, отчасти подготовленный образом ключа (в первой строфе), бьющего неизвестно откуда и неизвестно куда.

Таким образом, противоречивый спектр атеистических философий жизни — сексуальное буйство молодости, страх перед старческим бессилием, эпикурейская эротика жизненного полдня — всё это диалектически примиряется верой во всемогущий мировой эрос, источаемый провидением и сообщающий вечный смысл краткому земному существованию.

6. Над лицом

Отчетливо любовное стихотворение «Как у них» (1919) обрамлено строчками:

Лицо лазури пышет над лицом
Недышащей любимицы реки.

Образы двух “лиц” повторяются с небольшими вариациями еще раз (*над челом Недышащей подруги <...> Недышащей питомицы*); их черты проступают все яснее (появляются “глаза”: *Очам в снопах*; “губы”: *и губы пачкает*; “щеки”: *веткой по щеке*) и оживают в мимике (*смех люцерны <...> Как поцелуй воздушный*); затем возникают ощущения, чувства и их поэтический орган — сердце (*угощен; киснет и хмелеет; ёкнут*). Все это естественно прочитывается как развернутое олицетворение природы, особенно в контексте эпиграфа ко всей книге «Сестра моя — жизнь» из Ленау: «...тогда в движении бури мне видятся, девочка, твои черты» (**Пастернак, 1**: 109)¹¹. Однако у этой “лицевой” рамки есть еще один, скрытый, подтекст.

Он подсказывается сопоставлением со строками, написанными десятилетием позже:

Так играл пред землей молодой
Одаренный один режиссер,

Что носился, как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.
(«Мейерхольдам», 1928)

Здесь напрямую дана (и отмечается комментаторами) отсылка к начальным стихам Библии (*Быт.* 1: 2), тем более что из той же книги Бытия и знаменитое “ребро”¹². Контаминация разных мест Бытия продолжается и далее: *дебют роковой*, на который Бог/Мейерхольд выводит Еву/Райх, это, по-видимому, уже грехопадение (*Быт.*, 2: 3). А мотив “сокрушения”, не фигурирующий в стихе о ребре Адамовом, появляется лишь в книге Исхода, причем в глубоко “разрушительном” смысле, образующем эффектный контраст к “созидательному”, нужному для сотворения женщины (*Быт.*, 2: 21); этот мотив проходит через все Священное писание, применительно к костям, мышцам, врагам, народам, статуям и т.д. (**Симфония**: 1019), и в частности к сердцу, чем пастернаковской строчке придается еще и эмоциональный ореол.

Ключевые слова финала «Мейерхольдам» — *дыша и душа* — восходят к тому же стиху Библии, что и *дух*, который *носился над водою*. Точный перевод этого стиха — “и Божье дыхание носилось над водами”, а «евр. слово *ruah* может иметь значения: “ветер, дыхание, душа”» (**Шифман 1993**: 57, 269), что, кстати, близко к соответствующему словарному гнезду в русском языке.

Эта двуязычная лексема и активизирована в «Как у них» — в виде возникающего из *пышет* и *недышащей* вполне “божественного” по своим атрибутам “дыхания”:

То ветер смех люцерны вдоль высот,
Как поцелуй воздушный, пронесет,

где налицо “ветер”, “(про)несение над поверхностью” и даже корень *ДЫХ-/ДУХ-* (присутствующий в слове *воздушный* и овеществленный в образе *воздушного поцелуя*).

Что касается “лица”, столь настойчиво прорисовываемого в «Как у них», то оно подспудно присутствует и во 2-м стихе книги Бытия — в виде слова “над”. В древнееврейском языке этот предлог представляет собой грамматикализованное выражение *al-pnei* “над лицом, поверхностью чего-л.”. Кстати, многие другие служебные употребления того же слова переводятся с помощью оборотов, содержащих “лицевую” лексему: *истребить с лица земли, рассеяться по лицу земли, предстать перед лицом Бога* и т.п. (**Симфония**: 497—501). Можно указать также на присутствие корня *facies, face*, “лицо”, в латинском и новоевропейских названиях “поверхности” (*superficies, surface*) и слова *face*, “лицо”, в английском переводе 2-го стиха Библии:

2 [...A]nd darkness was upon the face of the deep; and the Spirit of God was moving over the face of the waters.

“Бытийный” подтекст «Как у них» представляется, таким образом, очевидным. Это позволяет усмотреть и в предшествующих замыканию рамки строках:

Бездонный день — огромен и пунцов <...>
Не свесь концов и не поднять руки...

вариацию на темы первых стихов книги Бытия:

1. В начале создал Бог Небеса и Землю <...>
2. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною <...>
5. И назвал Бог Свет днем, а Тьму назвал ночью. И был вечер, и было утро — первый день.

Бездонный день оказывается тогда *первым днем* сотворения мира из *тьмы над бездной*, а *не свесь концов* — контрапунктом к *В начале...*

В свете сказанного тот же библейский источник без труда выявляется в стихотворном инскрипте Маяковскому, написанном Пастернаком в 1922 г. на дарственном экземпляре «Сестры моей — жизни»:

Вы заняты нашим балансом,
Трагедией ВСНХ,
Вы, певший Летучим голландцем
Над краем любого стиха.

Холщовая буря палаток
Раздулась гудящей Двиной
Движений, когда вы, крылатый,
Возникли борт о борт со мной.

Здесь представлен весь знакомый набор — ситуация “над (краем)”, “водная поверхность” (*Двина*), “ветер” (*буря, раздулась*), “дыхательность” (*певший*), “стремительное воздушное движение” (*Летучим, крылатый*) и отношение “сотворения” между “сверхъестественным горным участником” (здесь: *поэтом / Летучим голландцем*) и “дольным материалом / продуктом творчества” (здесь: *стихом*). Библейскими коннотациями играют и *холщовые палатки*, напоминающие о *скинии завета* (*Исх.*, 26 сл.).

Отсылка к Бытию отчасти скрадывается интересным побочным эффектом — игрой с древнерусским выражением *край стиха*

в значении “акrostих”. Хотя данное стихотворение не написано акrostихом, этот жанр, характерный для Библии, был не чужд Пастернаку, использовавшему его в другом «Посвященье» — Марине Цветаевой к поэме «Лейтенант Шмидт» (1926; **Пастернак, 1: 564**)¹³.

7. В начале

К числу текстов «Сестры моей — жизни», оправдывающих программное заявление (в заглавном стихотворении книги), что *поездов расписание <...> грандиозней Святого Писания*, относится «Степь» (1918):

Когда еще звезды так низко росли <...>?
Когда, когда не: В Начале
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши
Волчцы по Чулкам Торчали? <...>
Закрой их, любимая! Запорошит!
Вся степь как до грехопадения...

Согласно комментаторам, это место «соотносится с начальными словами библейской Книги Бытия (ср. также заголовок “Книга Степи” и название этого стихотворения в Рукописи, 1919 — “Святая Степь”)» (**Пастернак, 1: 664**). В пользу такого соотнесения говорят также:

— “водные” и “дыхательные” мотивы стихотворения (*Безбрежная степь, как марина; степью, как взморьем, брести; Вздыхает ковыль; и дух займет*);

— тот факт, что *вся степь как до грехопадения*;

— отказное *жаждал финала* в непосредственно предшествующей строфе (ср. выше о *не свесь концов*);

— а также связь консонантной рифмы *запорошит — парашютом* с древнееврейским *bereshit*, “в начале”, в одних русских цитатных употреблении транслитерируемым как *б[е]р[е]йшис*, в других — как *брашютом* (**Тименчик 1994: 70**).

Впрочем, 1-я глава — не единственный «Бытийный» подтекст процитированного фрагмента «Степи». Мотивы “волчцов” и “закрывания” отсылают к главе 3-й, где после грехопадения Адам и жена его вынуждены *скры[ть]ся от лица Господа Бога* (3: 8, 10), а тот в наказание им, среди прочего, заставляет землю произрастить Адаму *терние и волчцы* (3: 18). Такое анахронистическое сов-

мещение разных “великих моментов” (здесь — начала, грехопадения и его последствий) — характерно для Пастернака. И этим “наложением времен” он не ограничивается.

Дело в том, что начальный стих Книги Бытия — не единственный возможный библейский источник для фраз, открывающихся сакраментальным *В Начале...* Им могут быть и первые стихи Евангелия от Иоанна: *В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...*, предлагающие логоцентрический вариант творения и потому представляющие особый интерес для разработки металитературных тем. Именно такой характер носит образ “комариного плача” — некое звукового сообщения, присутствующего в “начальной” ситуации.

В пользу соображения о двойном, ветхо— и новозаветном, подтексте «Степи» говорят еще две параллели.

Во-первых — аналогия с «Ветром» (1954) из «Стихотворений Юрия Живаго»:

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуюсь и плача,
Раскачивает лес и дачу <...>
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной <...>
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

От “Бытийной” парадигмы здесь “ветер”, “водная поверхность” (на глади бухты, а также парусники; ср. «Маяковскому») и контрапункт “конца” и “начала” (*Я кончился; найти*); от евангельской же — прямое упоминание о *словах*.

Во-вторых, о том же свидетельствует прецедент со снижающим обыгрыванием начала Евангелия от Иоанна в стихотворении Гейне «И был в начале соловей...», где старик-воробей преподает воробьятам в качестве Закона Божьего некое «евангелие о соловье»¹⁴. Отзвуки этой иронии слышатся и в пастернаковской проекции священного *В Начале...* на представителей животного царства — комаров и муравьев.

Впрочем, Пастернак мог реагировать и на достаточно иронический подтекст самого гейневского стихотворения — то место из «Фауста» Гёте (1808), где герой бьется над осмыслением и переводом первого стиха от Иоанна. Вот оно в переводе Пастернака (Гёте 1969а: 73):

«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек? <...>

«В начале Мысль была». Вот перевод <...>
«Была в начале Сила». Вот в чем суть...

Этот перевод был сделан Пастернаком тридцать лет спустя после создания «Степи» — тогда, когда «он думал назвать свой роман [“Доктор Живаго”] “Опыт русского Фауста”» (Пастернак Е. Б. 1989: 601). Но восторженные отзывы о свободе, которой надо учиться у читаемого в подлиннике Гёте (Вильмонт 1989: 20), и работа над первыми переводами из Гёте (1920), а также над собственным «Фаустовым циклом» («Мефистофелем» и «Маргаритой», 1919) относятся именно к тому времени, что «Степь» (Флейшман 1990: 256—257).

Кстати, с уроками гетевской свободы вообще, по поводу Библии в частности и применительно к комарам в особенности, по видимому, связан и самый *плач комариный* в степи *как до грехопадения*. В «Поэзии и правде» (кн. 11) Гёте рассказывает о поездках с Фридерикой Брион, дочкой пастора, на рейнские острова, откуда их быстро прогоняли комары.

«Однажды <...> я разразился в присутствии добряка-пастора богохульными речами <...> что <...> эти комары заставляют <...> усомниться в том, что мир создан добрым и мудрым богом. Набожный старик <...> заявил, что комары <...> наверно, возникли лишь после грехопадения <...>, а в раю <...> только приятно жужжали, но не жалили <...> Я <...> заметил, что в таком случае ангел с огненным мечом был вовсе не надобен для изгнания согрешившей четы из рая <...> Изгнанию способствовали крупные комары Тигра и Евфрата» (Гете 1969б: 341—342).

Так или иначе, ирония и свобода в обращении со *Святым Писанием* не мешали Пастернаку совершенно всерьез осознать “ветер” как центральную мифологему своего поэтического мира:

«Я <...> видел природу и вселенную не как картину на недвижной стене, но как красочный полотняный тент или занавес в воздухе, который беспрепятственно колеблется, раздувается и полощется на каком-то невещественном, неведомом и непознаваемом ветру» (Пастернак 1990 [1960]: 364).

Вопрос, усматривать ли и в *полотняном тенте* скинию завета, мы оставим открытым¹⁵. Что же касается неопределенности указания, здесь и в ряде других фрагментов, на божественный источник ветра, то она хорошо согласуется с принципиальной анонимностью иудейского Бога. Эта безымянность интересно соблюдена

Пастернаком в стихотворении «Давай ронять слова...» (1919), где в ответ на серию настойчивых вопросов *кто велит?* появляется пара слабо мотивированных собственных имен: *Ягайлов* и *Ядвиг*, анаграммирующая *Ягве* (**Жолковский 1976: 72**).

ПРИМЕЧАНИЯ

Переработанный (и переименованный) вариант статьи **Жолковский 1995в**: опущен фрагмент о Маяковском, добавлены два фрагмента о Пастернаке («Над лицом» и «В начале») из **Жолковский 1995б** (88—93).

¹ См. **Вольперт 1980: 102—124**, где подробно рассматривается восприятие и использование Пушкиным «Адольфа» Б. Констана. К сожалению, следуя другой аналогичной ламентации Пушкина («философия еще по-русски не изъяснял[а]сь; метафизического языка у нас вовсе не существует»; «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» [**Пушкин, 11: 21**]), приходится пожаловаться на неразвитость и сегодняшнего русского эротического языка и извиниться перед читателем за неуклюжесть изложения.

² Эффект усиливается, если учесть вероятную отсылку не только к традиционному дантовскому контексту, но и к более современному — трагедии (!) Габриэля д'Аннунцио «Франческа да Римини» (1902—1903), всего десятью годами ранее «Тем и вариаций» вышедшей во влиятельном русском переводе. В одной из сцен Паоло спрашивает Франческу, прочла ли она книгу о Ланцелоте, она отвечает, что «дочитала до сих пор», и он уточняет: *До места, где знак у вас поставлен?* (III, 4; д'Аннунцио 1908: 164). Это отмеченное знаком место — возможный источник пастернаковских *здесь* и *ноготь*.

³ О «Равенне» см. **Эткинд 1978: 18—32**. Далее там появляется и сам *Данте с профилем орлиным*, подхватывающий это *пение*.

⁴ В пользу скрытого присутствия сфинкса в стихотворении говорят следующие соображения. Он фигурирует в эпитафии из Ап. Григорьева к ранним редакциям цикла «Тема с вариациями», открывающего всю книгу «Темы и вариации», которую и замыкает «Здесь прошелся...»: *Но вы не зрели их, не видели меж нами И теми сфинксами таинственную связь* (**Пастернак, 1: 672**). В самих текстах цикла сфинкс появляется неоднократно:

[Пушкин] *Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе Не нашу дичь: не думы в тупик Поставленного грека, не загадку, Но предка: плоскогубого хамита <...> На сфинксовых губах — соленый вкус Туманностей. Песок кругом заляпан Сырными поцелуями медуз* («Тема»); *Мчались звезды <...> Были темны спальни <...> И прислушивался сфинкс к Сахаре <...> Заплывали губы Голубой улыбкою пустыни <...> Черновик «Пророка» Просыхал...*

Композиционная зарифмованность заключительного стихотворения книги с ее началом усилена очевидной лексической перекличкой: в процитированных фрагментах сфинкс выступает в контексте таинственной связи, загадки, губ, спален, поцелуев и поэзии. А *дичь* перебрасывает мостик и к «Трущобам» Хлебникова.

⁵ Львица, в свою очередь, тоже отсылает к сфинксу; о релевантности «Трущоб» для «оленьего» мотива у Пастернака и его андрогинно-жертвенного аспекта см. **Жолковский 1994 [1991]**.

⁶ Мысы, озаряемые пеной, фигурируют также в цикле «Тема с вариациями» (книга «Темы и вариации»), богатом эротической образностью. Ср. в особенности стихотворение «Тема», которое, к тому же, имеет одним из своих подтекстов пушкинский эротический отрывок 1826 года (по видимому, предназначенный для неоконченной драмы в стихах «Русалка»): «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (см. **Жолковский 1976а**).

⁷ Это место стихотворения «опирается на <...> реальный случай, произошедший с Шопеном» (**Поморска 1975: 37**).

⁸ «Рояль Шопена был действительно выброшен из окна его варшавской квартиры во время восстания 1831 года» (**Поморска 1975: 38**). Характерное «женско-мазохистское» восприятие любовного контакта пастернаковским «я» находим в письме поэта к его первой жене от 27—28.5.1924:

«Милая, милая моя сестра, ангел и русалочка, ты всего меня пропитала собою, ты вместо крови пылаешь и кружишься во мне, и всего мне больней, когда раскинутыми руками и высокой большой грудью ты ударяешься о края сердца, пролетая сквозь него, как наездница сквозь обруч, о сожмись, сожмись, мучительница, ты же взорвешь меня, голубь мой» (**Пастернак 1998: 59**). Обратим, кстати, внимание на «полетную» образность (*пролетая, голубь*), аналогичную рассматриваемому стихотворению.

⁹ Анализ «Воробьевых гор» как разрабатывающих «водный» лейтмотив см. в **Нильссон 1992**. После моего доклада, в котором был предложен настоящий разбор (на международной конференции в Оксфорде к 100-летию со дня рождения Пастернака), и его опубликования (в составе статьи **Жолковский 1995в**) появилась статья **Поливанов 2006б**, с иным прочтением стихотворения на фоне его метрических аналогов в русской поэзии.

¹⁰ Фаллическая трактовка подобного устройства есть у Пушкина, ср. озорной пассаж в черновом варианте «Графа Нулина»: *Вертится Нулин — грешный жар Его сильней, сильней объемлет, Он весь кипит, как самовар, Пока не отвернула крана Хозяйка нежною рукой* (**Пушкин, 5: 170**). Кстати, образ крана появляется и у Пастернака, в частности, в стихотворении «Поэзия» (1922), где поэзия струится в подставленное цинковое ведро.

¹¹ *Da mal'ich in die Wetter hin O, Mädchen, deine Züge*, букв. «Тогда я вписываю в бурю/погоду твои черты».

¹² «И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену» (**Быт. 2: 21; Пастернак, 1: 685**).

¹³ Сказанным никак не исчерпывается интертекстуальная подоплека «Как у них». Так, ждет разгадки *люцерна*, играющая “световыми” и “люциферовскими” обертонами, а также перекличкой с толстовским «Люцерном», который занимал юного Пастернака, говорившего Вильмонт:

«Может, нам всем надо завидовать Толстому, который, отбросив всякую повествовательную изобразительность (хотя бы в “Люцерне”), просто выносит свои приговоры <...> Почему я не пишу “Люцерна”?» (Вильмонт 1989: 87).

Две последние — резюмирующие *приговор* — страницы «Люцерна» пестрят словами *дух, душа*, божественными, растительными и метапоэтическими мотивами. Кстати, упоминание о *высотах*, мимо которых проносятся *смех люцерны*, может усиливать сардонический характер этого (“люциферовского”?) смеха коннотациями *высот* как мест языческого служения, подлежавших разрушению во имя подлинного еврейского Бога (Симфония: 147—148).

¹⁴ «Im Anfang war die Nachtigall...» (1831); рус. пер. В. Левика см. Гейне 1950: 154—155. Послужившее источником загадочного мандельштамовского образа *Бог-Нachtigall* в его «К немецкой речи» (1932), это стихотворение было введено в русский литературоведческий обиход О. Роненом, отметившим гейневский коллаж Бога — Слова — Христа из Евангелия от Иоанна с пернатым символом любовной лирики из репертуара европейской поэзии: соловьем, «особенно убедительным при переносе на русскую почву, благодаря фонетическому сходству *соловья* со *словом*» (Ронен 1990: 1645). Одним из свидетельств близости Гейне Пастернаку является «Апеллесова черта» (1915).

¹⁵ Полощущаяся на ветру “занавесь, занавеска, гардина, маркиза, ландкарта и т.п.” — инвариантный мотив в поэзии Пастернака. В Ветхом Завете *завеса* — важнейший атрибут скинии, а ее небесным соответствием в постбиблейской еврейской мистике является *занавес* (*paragod*), на котором выткан весь мир и за которым скрывается *шехина*, букв. “сидящая, присутствующая” божественная сущность (см. Архипов 1995). В Новом Завете завеса раздирается надвое в момент испускания духа распятым Христом (Лк., 23: 45), что нашло отражение в «Стихотворениях Юрия Живаго»: *Завтра упадет завеса в храме...* («Магдалина, II»).

РАМКИ-ОБМАНКИ ПАСТЕРНАКА

....как образ входит в образ,
И как предмет сечет предмет.

Пастернак, 1: 375

В статье «Как делать стихи» (1926) Маяковский обосновывает любимую идею лесенки ссылкой на курьезные анжамбманы (стиховые переносы):

«Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилась током...

как —

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться... —

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...» (Маяковский 1959, 12: 114)

Покушения на классиков — А. К. Толстого¹ и А. С. Пушкина² — понятны: сбрасывать³ их с парохода современности дело для футуриста святое. Более того, несовпадения стиха и синтаксиса действительно порождают новые поэтические смыслы, иногда нежелательные. Строкоразделы служат рамками, в которые может попасть вроде бы не то, что нужно (*молчал из ноги*). Предлагается

выход: добавить еще один тип рамки — ступеньку лесенки, — что позволит привести стиховые и языковые границы в полное соответствие друг с другом.

Но контрапункт синтаксиса и смысла — основополагающий принцип стиха, и последовательный отказ от него приводит к примитивизирующему выпрямлению поэтической речи, чем как раз и грешат «неуклюже зарифмованные прописи» позднего Маяковского. Особенно красноречив отказ от игры с взаимоналожением разных планов у бывшего все-таки футуриста, любителя кубистических сдвигов. Любопытным образом, Пастернак (которому принадлежат слова о прописях; **Пастернак, 4: 337**) сохранил приверженность подобной технике и «после 1940-го года» (**Пастернак, 4: 328**), уже отрекшись от усложненного прежнего стиля. Ее можно увидеть даже в самых прозрачных поздних вещах.

Вот, например, фрагмент одного из последних стихотворений Пастернака:

Рядом к девочкам кучи знакомых
Заходили и толпы подруг,
И цветущие кисти черемух
Мыли листьями рамы фрамуг.

Или взрослые женщины в гневе,
Разбранившись без обиняков,
Вырастали в дверях, как деревья
По краям городских цветников.
(«Женщины в детстве», 1958)

Две последние строки построены на каламбуре: применительно к женщинам в дверях слово *вырастали* значит «внезапно появлялись», а применительно к деревьям по краям цветников — «росли, становились высокими». По прочтении обеих последних строк игра слов разрешается: женщины — отдельно, деревья — отдельно, несмотря сопрягающее их *как*. Однако сначала наш мысленный взор упирается в строкоораздел и мы воспринимаем как целое поразительную картину: в проеме двери, как в рамке, мгновенно вырастают от пола до потолка деревья, они же женщины⁴. Эффектному скрещению женщин с быстрорастущими деревьями способствует и звуковая сплоченность строки (в частности, паронимасия *в дверях = как деревья*), но решающим фактором является, конечно, анжамбман. Отрезая строку *Вырастали в дверях, как деревья* от следующей, с ее *цветниками*, он четко обрамляет именно это небольшое чудо. Затем камера как бы отъезжает, пережитый эффект оказывается минутным обманом зрения, но полностью не пропа-

дает, оставляя по себе волнующую память.

Что разговор о рамках здесь уместен, подтверждают *рамы фрамуг* в предыдущей строфе. У Пастернака, выросшего в семье художника, рамы в буквальном смысле вообще встречаются часто, иногда, особенно в ранний период, — в самых причудливых, почти головоломных описаниях.

...То был рассвет. И амфитеатром,
Явившимся на зов предвестницы,
Неслось к обоим это завтра,
Произнесенное на лестнице.

Оно с багетом шло, как рамошник.
Деревья, здания и храмы
Нездешними казались, тамошними,
В провале недоступной рамы.

Они трехъярусным гекзаграммом
Смещались вправо по квадрату.
Смещенных выносили замертво,
Никто не замечал утраты.
(«Встреча», 1921)

Презренной прозой говоря,

овеществленное и олицетворенное *завтра*⁵ приближается не только во времени, но и в пространстве: оно, подобно рамочнику, как бы идет по улице, двигаясь справа налево с квадратной рамой в руках, так что сквозь нее героям (и поэту) видны все время новые куски трехслойного пейзажа (деревья, здания, храмы)⁶, а те, которые еще недавно были охвачены ею, соответственно выходят за ее пределы, исчезают из поля зрения и метафорически гибнут.

Впрочем, четвертование обрезом рамы остается чистой условностью, *trompe l'oeil*, — камера опять отъезжает, и реальность восстанавливается в правах: *Никто не замечал утраты*.

В следующем, еще более раннем, примере рама прямо не названа, но дело происходит у окна⁷, которое вполне по-художнически делит все видимое на “здесь” (*копии*) и “там” (*подлинник*).

Я спал. В ту ночь мой дух дежурил.
Раздался стук. Зажегся свет.
В окно врывалась повесть бури.
Раскрыл, как был, — полуодет.

Так тянет снег. Так шепчут хлопья.
 Так шепелявят рты примет.
 Там подлинник, здесь — бледность копий.
 Там все в крови, здесь крови нет.

Там, озаренный, как покойник,
 С окна блужданьем ночника,
 Сиренью моет подоконник
 Продрогший абрис ледника.
 («Из поэмы (два отрывка). 2», 1917)

По линии “здесь/там” это переключается с *Нездешними казались, тамошними В провале недоступной рамы* из «Встречи», а *Сиренью моет подоконник* напоминает (вернее, предвосхищает) *И цветущие кисти черемух Мыли листьями рамы фрамуг* (из «Женщин в детстве»). Мы все время находимся в некоем едином кругу излюбленных пастернаковских картин — кубистически сложных, играющих проекциями нескольких планов и ракурсов, но отчетливо визуализуемых.

В этом фрагменте женевского пейзажа самая загадочная картинка — третья строфа. Попробуем пересказать ее своими словами.

На окне, как свеча у гроба, мерцает ночник; качающиеся от ветра ветки сирени трутся о подоконник, как бы моя его (возможно, что буря — с дождем и сирень — мокрая); на горизонте видны снежные горы, которые кажутся дрожащими: реально из-за плохой видимости (дальности, бури, мокрых стекол, колеблемых листьев и оконных створок), а метафорически — от холода, присущего леднику; при этом свет ночника как бы достигает гор, а те отвечают взаимностью, как бы вода сиренью по подоконнику.

И опять за сеансом визуальной магии следует разоблачение: покойный ледник не мертв, а только болен, причем излечимо, так что даже может быть поставлен в пример любимой:

Взгляни, как Альпы лихорадит!
 Как верен дому каждый шаг!
 О, будь прекрасна, Бога ради.
 О, Бога ради, только так.

Ведь в *trompe l'oeil* мало обмануть зрителя (по правилу *suspension of disbelief*, *он сам обманывается рад*), надо еще и насладиться его удивлением, когда он поймет, что попался.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые — Жолковский 2007а.

¹ Шибанов молчал. Из пронзённой ноги
 Кровь алым струилась током,
 И царь на спокойное око слуги
 Взирал испытующим оком.
 («Василий Шибанов»)

² Царевич я. Довольно, стыдно мне
 Пред гордою полячкой унижаться. —
 Прощай навек...
 («Борис Годунов»)

³ Вернее, не «сбрасывать», а «бросать» (см. Жолковский 2008).

⁴ Аналогичный гибрид — елка-гостья, устремляющаяся вверх, — есть в «Вальсе со слезой» (1941):

Это — отмеченная избранница <...>
 Ей небывалая участь готовится:
 В золоте яблок, как к небу пророк,
 Огненной гостьей взмыть в потолок.

⁵ Из реплики персонажа в одной из предыдущих строф: *Усталое: «Итак, до завтра!»*

⁶ Как многослойность ландшафта, так и его классические коннотации (*гекзаметром*) подготовлены *амфитеатром* в начале фрагмента, а трехъярусность опирается на трехсложность русского гекзаметра (см. Поливанов 2006а: 550).

⁷ В «Женщинах в детстве» фигурировала дверь, во «Встрече» — просто рама как таковая. Ср. еще:

Повсюду портпледы разложит туман,
 И в обе оконницы вставят по месяцу.
 Тоска пассажиркой скользнет по томам
 И с книжкой на оттоманке поместится.
 («Марбург», 1916)

Об “окне” у Пастернака см. Жолковский 1996 [1978]а.

ОТДЕЛЬНОСТЬ, ГРАНИЦА, РАЗРЕЖЕННОСТЬ, ЦЕЛЬНОСТЬ

Заметки об иконике стиха

Иконическими в семиотике называются знаки, в которых означающее похоже на означаемое. Это делает их почти безусловными — самоочевидными, органичными, запоминающимися. Нарисованная стрелка сама показывает направление; римские цифры I, II, III «на пальцах» отсчитывают соответствующие числа; силуэты в брюках и юбке помогают различить мужской и женский туалеты; пробел (между словами, абзацами, строфами) не только маркирует паузу, но и заставляет ее сделать; скопление нарочитых повторов в стихотворении навевает ощущение однообразия; а длина, сонорность, ученость и древнегреческая этимология слова *геморроидальный*, завершающего длинный период, которым вводится портрет Акакия Акакиевича, придают этому слову — по контрасту с его прямым значением — ореол изысканности, престижности, возвышенности.

Некоторые смыслы — такие, как повторность, граница, длина, простота/сложность и мн. др., — буквально располагают к иконическому воплощению в поэзии, поскольку приложимы не только к описываемой действительности, но и к свойствам самого текста¹. Наглядный пример — строфа из пушкинского «Обвала»:

Отголь сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
 Загородил,
И Терека могучий вал
 Остановил.

Здесь «тема “глыбы, занимающей все пространство и останавливающей движение”, дважды... конкретизирована тем фактом, что вся строка занята одним длинным и притом последним в предложении словом»².

К числу легко иконизируемых тем относится и “отдельность”. Рассмотрим несколько примеров.

1. В песне Окуджавы «Белорусский вокзал» из одноименного фильма³ (она известна также под названием «Мы за ценой не

постоим») слово *отдельный* проходит трижды — им кончается предпоследняя строка припева:

Нас ждет огонь смертельный
И все ж бессилён он,
Сомненья прочь, уходит в ночь **отдельный**
Десятый наш десантный батальон.

Его отдельность богато оркестрована. Прежде всего, некоторую выделенность создает положение в конце строки, под рифмой. Этот элементарный уровень отдельности резко усилен анжамбманом — несовпадением границы строки с синтаксическим членением: прилагательное *отдельный* является определением к слову *батальон*, которое отстоит от него на целую строку и, к тому же, отделено тремя другими прилагательными⁴. Анжамбан обостряет впечатление отдельности тем, что подчеркивает тяготение слова, стоящего в конце строки (здесь — *отдельный*), вперед, к следующей строке, туда, где находится определяемое им слово (*батальон*), но куда его «не пускает» строкораздел.

Более того, порядок определений к слову *батальон* инвертирован. Нейтральным был бы такой: *Наш Десятый отдельный десантный батальон*. Перестановка слова *наш* создает налет интимности, домашности, свойскости, вынос же слова *отдельный* в начало конструкции еще больше повышает его отдельность.

Отделено это слово и слева, причем не менее искусно, чем справа. Прежде всего — тем, что перед ним кончается группа сказуемого (...*уходит в ночь*) и с него начинается группа подлежащего (*отдельный... батальон*), поставленная, кстати, в конец предложения, каковая инверсия усиливает синтаксическую напряженность. Кроме того, внутренняя рифмовка (*прочь/ночь*) и ритмический параллелизм в предшествующем куске (*Сомненья прочь, уходит в ночь*) сплавивают его в некое единое целое, оставляя слово *отдельный* в одиночестве⁵. Эффект тем сильнее, что семантически фрагмент *Сомненья прочь* мотивирован не очень убедительно: какие могут быть сомнения, если есть приказ выступить (*Едва огонь угас — / звучит другой приказ...*)? Поэтически это хорошо ложится в строку и в настроение поющего, но подспудно ощущается некоторая натяжка, как если бы этот фрагмент был главным образом нужен, чтобы еще больше обособить слово *отдельный*.

Разумеется, если бы на месте слова *отдельный* стояло какое-нибудь другое, весь этот комплекс приемов все равно сработал бы на его выделение, но оно было бы чисто выразительным, просто подчеркивающим смысл. Будучи же применены к слову, означаю-

щему именно «отдельность», эти приемы резонируют с ним особым — иконическим — образом, «говорят» с ним в унисон⁶.

Стоит подчеркнуть многообразие соответствий между формальными построениями и их иконическими прочтениями. Так, игра с ажабманами может использоваться для иконической разработки и других тем, родственных “отдельности”, например, темы “границы”, на чем построена композиция ахматовского стихотворения «Есть в близости людей заветная черта...» (1915):

Есть в близости людей заветная **черта**,
Ее не перейти влюбленности и страсти, —
Пусть в жуткой тишине сливаются уста,
И сердце рвется от любви на части.

И дружба здесь бессильна, и **года**
Высокого и огненного счастья,
Когда душа свободна и **чужда**
Медлительной истоме сладострастья.

Стремящиеся к ней **безумны**, а ее
Достижшие — поражены тоскою...
Теперь ты понял, **отчего мое**
Не бьется сердце под твоей рукою.

«В первой строфе переносов нет; во второй их два, заметных, но не вопиющих (*года* / ...*счастья*; *чужда* / ...*сладострастья*); а третья строфа, где речь заходит о трагическом достижении заветной черты, представляет собой букет переносов. Текст прерывается сильными паузами после *безумны* (конец предложения), после *ее* (конец строки), после *достижшие* (второй член параллельного эллипсиса сказуемого), после *понял* (конец главного предложения) и после *мое* (конец строки). Эти разрывы воспринимаются тем острее, что переносы совмещены с инверсией: *ее* / *достижшие* вместо нормального *достижшие ее* и *мое* / *не бьется сердце* вместо *мое сердце не бьется*. Инверсии создают мощное тяготение, устремление вперед, тенденцию к преодолению остановок. Таким образом иконически воплощается противоречие между стремлением к близости и непреходимостью черты»⁷.

2. Техника иконического воплощения отдельности разработана в поэзии очень разнообразно. Интересный пример, во многом отличный от разобранных выше, являет 4-я строка пастернаковского «Ветра» (из «Стихотворений Юрия Живаго»).

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну **отдельно**,
А полностью все дерева
Со всею далью беспредельной...

Названная по имени и подчеркнутая синтаксически (конструкцией *не..., а...*), отдельность сосны иконически поддержана отдельностью — обособленностью, неуместностью в схеме рифмовки — самой рифмы на *-ельно*. Она появляется там, где ожидалась бы либо рифма на *-ва*, либо менее вероятная на *-ача* («лишняя», преувеличенно, но все же допустимо растягивающая серию смежных рифм), за которой последовала бы давно ожидаемая на *-ва*. Более того, появление в этом месте (после *-ача*) еще одной женской клаузулы противоречит и общему правилу альтернанса — чередования мужских и женских рифм. Таким образом, налицо очевидное нарушение принятого порядка рифмовки, иконически перекликающееся со смыслом строки.

Отдельность сосны (и тем самым ее метафорическое одиночество в качестве двойника героини стихотворения — Лары, пережившей Живаго) удостоверяется и интертекстуально: за ней стоит одинокая гейневско-лермонтовская сосна, мечтающая о далекой пальме. Но у Пастернака романтическое одиночество преодолевается чудом природы и искусства — колыбельной, слова для которой находит ветер (двойник Живаго).

Этому преодолению иконически вторит оригинальное решение на уровне рифмовки. Та “неуместная, одинокая, холостая” рифма, под аккомпанемент которой в тексте зазвучала тема отдельности, становится далее одной из двух рифм, проходящих через все стихотворение, пожалуй, даже главной из них, поскольку именно она (а не рифма на *-ва*) венчает весь текст (*отдельно* — *беспредельной* — *корабельной* — *бесцельной* — *колыбельной*). Впрочем, отдельность с самого начала подавалась под отрицанием, как нечто подлежащее воссоединению с целым; ср. слова и обороты *полностью*, *все дерева*, *всею... далью беспредельной*⁸.

Собственно, уже и там отдельность была чисто риторической, основанной лишь на противительности синтаксической конструкции *Не каждую сосну отдельно, А полностью все дерева...* Ведь речь идет не о какой-то конкретной, отдельной, одиноко стоящей сосне, а о *каждой*, то есть любой из множества, образующего сосновый бор, так что вряд ли ветер мог бы раскачивать выборочно какую-то одну из его сосен. Подобно тому, как это было с оборотом *Сомненья прочь* у Окуджавы, противительная конструкция имеет

здесь смысл не столько сама по себе, сколько как способ оттенить разрабатываемый мотив отдельности, в данном случае — отдельности, которая сразу же предстает интегрированной в некую целостность.

Мерцающее совмещение противоположностей вообще присуще поэзии, особенно ее иконическим эффектам, поскольку они реализуются на уровне подспудных — «неуловимых» — восприятий и, как правило, нагружаются не одним, а несколькими тематическими заданиями. Так, в строках «Ветра», следующих за стихом *А полностью все дерева...* (образуя с ним как бы правильное четверостишие: *...Со всю далью беспредельной, Как парусников кузова На глади бухты корабельной*), тема «полноты, цельности» развивается в сторону не «интенсивности, густоты, тесноты»⁹, а, напротив, «экстенсивности, разреженности, пустоты». Эта разреженность отвечает задаче передать образ ветра, то есть, по сути, «движущегося пустого воздуха», и ей вторит синтаксическая и просодическая «пустота» соответствующих строк — благодаря эллипсису глаголов и пропускам ударений (особенно в строке про парусники).

3. «Разреженность» и противоположная ей «теснота, частота» — мотивы, очевидным образом родственные «отдельности/цельности», а также «близости/границе» (ср. выше об ахматовской *черте*) и естественно предрасполагающие к иконическим проекциям в формальный план. Оригинальная находка такого рода есть в стихотворении Пастернака «Зимнее небо» (1915)¹⁰ — в строках, где поэт как раз призывает конькобежца изменить ритм своих движений:

Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец,
В беге ссекая шаг свысока.
На повороте созвездьем врежется
В небо Норвегии скрежет конька.

Изобразительная сторона этого четверостишия вполне прозрачна, несмотря на изощренную пастернаковскую тропику («конек — скрежет конька», «катание на коньках-«норвегах» — Норвегия», «конек и летящий из-под него ледяной пух — созвездие», «неудачный поворот — вылет в небо»). Эта визуальная определенность приводит на память программное высказывание Пастернака о том, что его «постоянной мечтой было, чтобы... стихотворение... содержало... новую картину... чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский, ныне

Белорусско-Балтийский вокзал»¹¹, — или, хочется добавить, несущийся по льду конькобежец.

Пространственно и словесно точное описание (*реже, ступай, в беге, ссекая шаг, свысока, на повороте, врежется*) четко рисует поворот, требующий переноса правого конька через левый (= ссекания шага), что особенно трудно при быстром движении на беговых коньках — «норвегах» (или «ножах»), более длинных, чем «га(а)ги» и «канады»); конькобежец, не сумевший с этим справиться, по инерции улетел бы вбок и врезался в людей или ограду. Отсюда совет заранее замедлить движение — начать ступать реже уже на длинных участках пробега и тем облегчить себе маневр поворота. Всему этому Пастернак находит поразительно адекватное иконическое воплощение.

Прежде всего, на графическом уровне он прописывает ключевое слово *реже* трижды, причем дефисами помечает указания читать эту триаду и более слитно (дефисы вместо пробелов), и — в третий раз — более раздельно, по слогам, то есть в буквальном смысле *реже*. А на просодическом уровне в этой строке появляется дополнительный ударный слог, так что установившийся к этому моменту ритм четырехстопного дактиля (с небольшими отклонениями) меняется, сбивается — одновременно и учащается, и удлиняется, и расширяется.

Учащается он, если читать все три *реже* с полноценными ударениями, — тогда строка предстает сочетанием трех хореических, то есть более часто акцентированных, двусложных, стоп с двумя трехсложными, дактилическими. Удлиняется же он благодаря лишнему ударению, а расширяется благодаря разрежающему произнесению по слогам¹².

Однако общая ритмическая организация стихотворения подсказывает и другой способ произнесения тройного *реже*. Упомянутые выше отклонения от четырехстопного дактиля в ряде строк — нехватка слога в одних, один-два лишних слога в других — превращают его в соответствующий (четырёхиктный) дольник¹³. Но интересующая нас строка отклоняется и от этого более свободного ритма: в ней добавлен не просто лишний слог, но слог ударный. Чтобы «нормализовать» ее до четырехстопного дактиля, надо было бы мысленно пропустить именно его, примерно так: **РЕже и РЕже ступАй, конькобЕжец*. Но это сугубо гипотетическая операция, просто демонстрирующая степень отклонения от дактилической нормы; реально же возможна нормализация в направлении уже ставшего привычным четырёхиктного дольника — путем безударного произнесения второго *реже*: *РЕже-реже-рЕ-же ступАй, конькобЕжец*. При таком чтении налицо и невольное учащение (дополнительный слог) и волевое его игнорирование (отказ от напрашивающегося лишнего ударения).

Таким образом, в том месте текста, где заходит речь о слишком учащенном движении, требующем разрежения, нагнетается серия сбоев, иконически разыгрывающая эту двигательную драму.

4. Но вернемся к проблематике интеграции отдельности в целостность. Такая установка вообще естественна для русской поэзии и, шире, ментальности, с их упором на холизм, соборность, братство, коллективизм. Беглый обзор поэтических употреблений лексем *отдельно* (-ый, -ая, -ое) показывает, что обособленность, если и констатируется, то обычно только для того, чтобы быть преодоленной. Ср.:

*Странное чувство какое-то в несколько дней овладело Телом моим и душой, **целым** моим существом <...> **Всю** озираю тебя, **всю** — **от** пробора волос **До** перекладыны палец, где вольно, легко и уютно, Складки раздвинув, прильнул маленькой ножки носок <...> **Право**, мне кажется, **всех бы** Вас мне хотелось обнять. **Даже** и брат твой, шалун, **Что** изучает грамматику в комнате ближней, мне дорог, **Можно** ль так ложно его вещи учить понимать! **Как** отворялися двери, **расслушать** я мог, что учитель **Каждый** **отдельный** глагол прятал **в отдельный** залог... (Фет, «Странное чувство какое-то в несколько дней овладело...»; 1847).*

*Неразрывно сотканый с другими **Каждый** лист колеблется **отдельно**. Но в порывах ткани беспредельно **И** мирами вызвано иными — Только то, что создано землею... (Мандельштам, «...коробки...»; 1910).*

*Есть пробелы в памяти, бельма **На** глазах: семь покрывал... Я не помню тебя — **отдельно**. Вместо чёрт — белый провал. Без примет. Белым пробелом — **Весь**. (Душа, в ранах **сплошных**, Рана — **сплошь**.) **Частности** мелом **Отмечать** — дело портных. **Небосвод** — **цельным** основан. **Океан** — **скопище брызг?!** Без примет. **Верно** — **особый** — **Весь**. **Любовь** — связь, а не сыск <...> **Разве** страсть — делит на **частности**? **Часовщик** я, или врач? Ты — как **круг, полный и цельный**: **Цельный** вихрь, **полный** столбняк. Я не помню тебя **отдельно** От любви. **Равенства** знак. (<...> **Новизной**, странной для слуха, **Вместо**: я — тронное: **мы**...). Но зато, в нищей и тесной **Жизни** — «жизнь, как она есть» — Я не вижу тебя **совместно** Ни с одной: — **Памяти** мечь (Цветаева, «Поэма Горы. Послесловие»; 1924—1939).*

*Опять мне блеснула, окована сном, **Хрустальная** чаша во мраке лесном <...> **И** озеро в тихом вечернем огне **Лежит** в глубине, **неподвижно** сияя, **И** сосны, как свечи, **стоят** в вышине, **Смыкаясь** рядами*

*от края до края. **Бездонная** чаша прозрачной воды **Сияла** и мылила мыслью **отдельной**, **Так** око больного в тоске **беспредельной** **При** первом сиянье вечерней звезды, **Уже** не сочувствуя телу больному, **Горит**, устремленное к небу ночному. **И** толпы животных и диких зверей, **Просунув** сквозь елки **рогатые** лица, **К** источнику правды, к купели своей **Склонились** воды животворной **напиться** (Заболоцкий, «Лесное озеро»; 1938)¹⁴.*

Как же трактуется проблема цельности/отдельности в песне Окуджавы? От него естественно ожидать верности холистической традиции, — если не по-советски парадной, то по-диссидентски компанейской (*Возьмемся за руки, друзья, **Чтоб** не пропасть поодиночке*). Тем более в фильме, вскоре снискавшем одобрение генсека, в песне об окопном братстве, которой предстояло стать любимым маршем десантных войск. А между тем отдельность, как мы видели, умело и разнообразно иконизирована в тексте, и отнюдь не под знаком отрицания.

Педалирование отдельности явно входит в драматический замысел песни. Уход в ночь, под смертельный огонь противника, ощущается как особенно опасный, жертвенный, героический ввиду отдельности и, значит, уязвимости, батальона, которому остается полагаться только на себя. Однако эта отдельность мастерски вписана в общий холистический дискурс российско-советской культуры в целом и Окуджавы в частности.

Прежде всего, отдельным тут является не одиночка-индивидуалист, пусть бы даже и герой, бунтарь, поэт (вроде «Грибоедова в Цинандали»), а целый батальон, представленный тесной командой фронтowych друзей и последовательным употреблением 1-го лица множественного числа:

***мы**, плечом к плечу, над **нашей** родиной, **нам** нужна одна победа, **мы** за ценой не **постоим**, разыскивая **нас**, когда-нибудь **мы** вспомним это, **нас** ждет огонь, **десятый наш** десантный батальон¹⁵.*

И отдельность этого батальона — не продукт самовольной фантазии персонажей или слагателя и исполнителя¹⁶ песни, а вполне институциональный, предусмотренный уставом тип военного формирования. Чем не только снимается потенциальный конфликт отдельного с целым, но и обеспечивается придание этому отдельному некой повышенной боеспособности, эффективности, чуть ли не неуязвимости¹⁷, а также вполне официального, чуть ли не особо привилегированного статуса. Опора на престижный уставной термин — удачная находка Окуджавы, по-видимому, подсказанная его личным военным опытом¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

Статья Жолковский 2010.

¹ См. Жолковский и Щеглов 1996: 77—92.

² Жолковский и Щеглов 1996: 81.

³ Фильм «Белорусский вокзал» (Мосфильм, 1970), снятый Андреем Смирновым по сценарию Вадима Трунина, был в свое время культовым. В нем сыграли Евгений Леонов, Анатолий Папанов, Всеволод Сафонов, Нина Ургант, Юрий Визбор, Маргарита Терехова, песню написал Булат Окуджава, музыку к фильму — Альфред Шнитке. Сегодня этот эзоповский продукт конца 60-х воспринимается с трудом. Время пощадило, пожалуй, лишь песню Окуджавы и финальные кадры хроники о возвращении солдат с фронта (на Белорусский вокзал), идущие под окуджавскую тему в аранжировке Шнитке. Об истории создания фильма и о структуре песни см. Быков 2009: 600—612.

⁴ В отличие от *отдельный*, рифмующееся с ним прилагательное *смертельный* не образует анжамбмана, хотя какую-то степень выделенности ему сообщает инверсия — постанова после определяемого им существительного *огонь*.

⁵ Аналогичное сплочение имеет место и в последней строке, благодаря, во-первых, паронимии, связывающей слова *десятый* и *десантный*, а во-вторых — разговорной вставке между ними слова *наш*, требующей более слитного произнесения. В результате еще больше усиливается обособление слова *отдельный* от последующей строки, заданное инверсией, строкоразделом и анжамбманом.

⁶ Окуджава вообще был мастером иконки. В концовке стихотворения «Первый гвоздь» (1967): *Первый гвоздь в первой свае ржавеет, мы пьем, / он ржавеет, мы пьем, он ржавеет*, «самый “ход времени” конкретизирован равноправно чередующимися повторениями манифестаций “жизни” (*пьем*) и “старения, приближения смерти” (*ржавеет*). В 1-й строке побеждает как будто “жизнь” — *пьем* стоит в более сильной, рифменной позиции и им кончается строка, так что последнее слово остается буквально за “жизнью”. Однако эта строка — не последняя... Когда “ход времени” берется в полном объеме и его рассмотрение как бы продлевается до конца стихотворения, тогда последнее слово оказывается за “смертью” (*ржавеет*)» (Жолковский и Щеглов 1996: 84).

⁷ Жолковский 2005: 276.

⁸ См. Жолковский 2009: 110—111, а также сс. 392—394 в настоящем томе.

⁹ Подобная «теснота», вообще говоря, вполне в духе пастернаковской поэтики, ср. строки типа: *И протискавшись в мир из-за дисков Набул размещенных светил...* («Мейерхольдам»).

¹⁰ Об этом стихотворении см. Арутюнова 1979: 211—212) и Сальваторе 2010: 155—176. Статья Сальваторе особенно ценна постановкой «Зимне-

го неба» в связи с разработкой «конькобежного» топоса в европейской, прежде всего, немецкой, поэтической традиции (особенно у Клопштока).

¹¹ Пастернак 2003—2005, 3: 325.

¹² Сбою ритма вторит и внезапный интонационный переход от описания в 3-м лице к прямому обращению во 2-м (причем на ты: *ступай*).

¹³ Вот эти строки с внесенными мной для наглядности нормализующими «поправками» (добавлениями и вычитаниями) в квадратных скобках:

- 2 Ставший с неделю [+ тот] звездный поток
- 4 Чокает[— ся со] звонкою ночью каток
- 5 Реже-[— ре]же-ре-же ступай, конькобежец
- 6 В беге ссекая [+ свой] шаг свысока
- 7 На повороте созвездьем [+ там] врежется
- 9 Воздух железом к [+ той] ночи прикован
- 10 О конькобежцы![+ Ведь] Там — все равно
- 11 Что, как орбиты змеи [+ той] очковой

Кстати, в строке 11-й Пастернак, действительно, пробовал (в разное время) нормализованные — дактилические — варианты: *Что, как орбиты какой-то очковой* и *Что, как глаза со змеиным разрезом* (см. Пастернак 2003—2005, 1: 84, 439).

¹⁴ Ценностная диалектика отдельности/целостности, конечно, не так проста. Пример «позитивной отдельности», не противоречащей «целому», — пассаж их «Людей и положений» Б. Л. Пастернака, где он размышляет о соотношении Софьи Андреевны Толстой с ее великим только что умершим мужем:

«В комнате лежала гора, вроде Эльбруса, и она была ее большой отдельною скалой. Комнату занимала грозовая туча в полнеба, и она была ее отдельною молнией. И она не знала, что обладает правом скалы и молнии безмолвствовать, и подавлять загадочностью поведения, и не вступать в тяжбу с тем, что было самым нетолстовским на свете, — с толстовцами...» (Пастернак 2003—2005, 3: 320).

¹⁵ Оригинальное совмещение отдельности с целостностью являет лейтмотивный образ победы, которая нужна... *одна на всех*. Причем сначала слово *одна* появляется в значении «только» (*И значит, нам нужна одна победа*), после чего оно каламбурно переосмысливается в духе холистической формулы «один за всех и все за одного» (*Одна на всех, мы за ценой не постоим*).

¹⁶ В фильме — исполнительницы, медсестры и боевой подруги, которую играет Нина Ургант.

¹⁷ Недаром в фильме друзья-фронтовики на войне не гибнут, а остаются живы; даже тот из них, вокруг похорон которого строится сюжет (Матвеев), умирает много лет спустя, в 60-е годы. Но в песне альтернати-

ва «верная гибель / чудо спасения», как обычно у Окуджавы, дана в модальном ключе: смертельный огонь *ждет*, но он *бессилен*, батальон пока что лишь *уходит в ночь* (где *ночь* и просто время суток, и символ смерти), так что еще можно надеяться. Как сказано в другом стихотворении: *Ведь у надежд всегда счастливый цвет, / надежный и таинственный немного, / особенно когда глядишь с порога, / особенно когда надежды нет* («Подмосковье», 1956—1957). О «модальном» мироощущении Окуджавы см. **Жолковский 2005**: 109—135.

¹⁸ «С августа по сентябрь 1942 года — карантин в 10-м отдельном запасном минометном дивизионе, в Кахетии (возможно, отсюда впоследствии — “десятый наш десантный батальон”»)» (**Быков 2009**: 161). Никакого особого героизма Окуджава себе никогда не приписывал, и вообще отдельные воинские части могли (и могут) создаваться для выполнения как ответственных, так и достаточно скромных, например вспомогательных, функций. Тем не менее уход в ночь, по срочному приказу, отдельного десантного батальона явно акцентирует в его отдельности элемент героической избранности.

III

ТЕКСТЫ

У ИСТОКОВ ПАСТЕРНАКОВСКОЙ ПОЭТИКИ

О стихотворении «Раскованный голос»

Летом 1964 года, на исходе оттепели, в «Новом мире» появилась заметка А. Синявского «Раскованный голос. К 75-летию А. Ахматовой», в которой, хотя и с подцензурными умолчаниями, давалась положительная оценка ахматовской поэзии. О вынесенном в заглавие *голосе* речь заходила лишь под занавес — в связи со стихотворением «Мне голос был...» (1917), толковавшимся в принятом советско-патриотическом ключе¹. Соблазнительные отсылки к пастернаковскому стихотворению из «Поверх барьеров», давшеему статье заглавие, и к мандельштамовской миниатюре, мотивировавшей ассоциацию с юбиляршей (*Зловещий голос — горький хмель — Души расковывает недра*; «Анна Ахматова»; 1914), по-эзоповски оставались в подтексте.

Разыгрывая под сурдинку крамольное трио главных поэтов-нонконформистов, Синявский прибег к технике квази-диалога, оркеструемого задним числом без претензий на историческую достоверность (Смирнов 1995 [1985]: 19сл., 34сл.). Но не исключен и непосредственный учет Пастернаком мандельштамовского текста. Правда, у Мандельштама голос поэта — субъект, а у Пастернака — объект расковывания, но существенна сама работа с этой метафорой, в то время еще не стертой. Слово *раскованный* не имело нынешнего значения «непринужденный» и воспринималось сугубо как причастие по действию *расковывать* (кандальников, лошадей)², от чего и отталкивалась переносность пастернаковского заглавия, мотивированная «лошадиным» контекстом³. Параллельно с изменением семантики слова *раскованный* это заглавие вошло в культурный обиход и теперь известно лучше, нежели узаконивший его текст.

«Раскованный голос» (далее сокр. — РГ) был написан в 1915 году, появился в первом издании книги «Поверх барьеров» (1916/1917; сокр. — ПБ-17) и сохранился почти без изменений в переработанном издании 1929 г. (сокр. — ПБ-29) и последующих.

В шалашую полночь площадь,
В сплывшую белую бездну
Незримому ими — «Извозчик!»
Низринуть с подъезда. С подъезда

Столкнуть в воспаленную <ПБ-17: сбеленную> полночь
И слышать сквозь темные спаи
Ее поцелуев <ПБ-17: Целующих хлопьев> — «На помощь!»
Мой голос зовет, утопая.

И видеть, как в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,
Он — этот мой голос — на чертовой
Узде выплывает из мути...

Стихотворение не привлекло внимания исследователей, хотя уже современник и друг Пастернака К. Г. Локс почувствовал его программное значение: «“Поверх барьеров” <...> пора(жае)т своим простором, голосом, несущимся вдаль. Недаром одно из заглавий книги было “Раскованный голос”», — писал он (Локс: 52)⁴. На мой взгляд, РГ интересен и сам по себе, и интертекстуально, и как образец новаторской манеры раннего Пастернака, да и всей системы его инвариантов, и в плане поэзии грамматики, в частности инфинитивного письма (Жолковский 2009 [2002]).

Несмотря на налет пастернаковского так называемого косноязычия, фабульная канва РГ прозрачна: лирический герой зовет извозчика, каковой вскоре и подъезжает. Преображение этой прозаической констатации в богатый поэтический текст — несомненный авторский *tour de force*, возможно, возникший из формально-экзерсиса на случайно подвернувшуюся, а точнее, типично футуристическую — уличную — тему⁵.

Первые шаги на этом пути очевидны. Призывание извозчика драматизируется — затрудняется — помещением в обстановку ночной метели и растягиванием на три строфы, образующие начало (завязку: вызов), середину (перипетии: утопание, крики о помощи) и конец (счастливую развязку: выплывание). Этот сюжет пронизывается далее пастернаковскими инвариантами (о них см. Жолковский 1996 [1978]а: 214–226). Таковы:

- разнообразный контакт с мощным окружением (*метелью, полночью*): бросание в, маршрут через, слышание, видение, кенотическое — но и обогащающее — утопание, спаи, поцелуи, единоборство, эпоподобное соответствие, превращение⁶;
- зловещая интенсивность изображаемого (*шалающую, сплошавшую, бездну, воспаленную, темные, лютейшей, из мути*) (Жолковский 2009 [1984]а);
- смазанность лирического “я”, метонимически отдающего окружению свои свойства (Якобсон 1987 [1935]): (не)зрячьсть (*незримо*му *ими*

вместо **не видящему их*; ср. далее *слышать* — но еще не видеть — *сквозь темные спаи*) и способность целовать (*ее поцелуев*, вариант: *целующих хлопьев*);

- синекдохическое отделение голоса/слова от его субъекта; его оплотнение в нечто подлежащее сталкиванию и последующая материализация в виде извозчика⁷;
- трактовка нематериальной среды (*полночи*) как материальной/пространственной, допускающей физическое взаимодействие (сталкивание в нее);
- синтаксические двусмысленности: *шалающую полночью*: “в полночь” / “с помощью полночи” / “подобно полночи” / “будучи полночью”; *незримо*му *ими*: дательный субъекта (при инфинитиве *низринуть*) или адресата (“низринуть на площадь к незримому извозчику”); *целующих хлопьев* (ПБ-17) / *ее поцелуев* (ПБ-29): “поцелуев полночи / поцелуев неназванной возлюбленной” (ср. знаменитое *Ивы нависли целуют в Еключицы*)⁸; все эти неоднозначности поддерживают переосмысление уверенного «*Извозчик!*» в отчаянное «*На помощь!*»⁹.

То, что материализуется *голос*, являет собой отмеченное Тыняновым «столкновение стих(а) и вещь(и) <...> блуждание <...> рождение стиха среди вещей» (Тынянов: 183 сл.)¹⁰. Учитывая пожизненный интерес Пастернака к Гёте, уместна параллель и с фаустовским вызыванием духов. Чудесное обращение слова в его денотат — вариация на тему магии слова (ср. название одной из глав «Символизма» Белого; 1910). Мотив чуда, творчества, творения проходит через всю поэзию Пастернака от «Петербурга» (1915) до «Стихов Юрия Живаго» (1946–1953) и «Музыки» (1956). В РГ властной позе мага, распоряжающегося словами и стихиями, соответствует и вертикальная организация пространства (*низринуть — столкнуть — утопая — выплывает*) с явственно высящимся, несмотря на скромную незримость¹¹, субъектом, особенно в первой строфе.

По закону поэтической логики, рассказ о чудесном воплощении слова призван сам явить словесное чудо. Эксперимент с трансформацией тривиального пустяка в поэтически значимое событие естественно вписывается в экспериментальную стилистику раннего Пастернака. Ее отличительной особенностью была выработка оригинальной собственной интонации, что достигалось, в частности: активным использованием трехсложных размеров, с тенденцией к пропуску метрических и введению внеметрических ударений; работой с размерами без четкого семантического ореола; и развитием неточной, в частности цепной, рифмовки (Баевский

1993: 62; Гаспаров М. 1997: 511—512, 515—518). Все эти приемы налицо в РГ, поставленные на службу центральной теме.

Стихотворение написано редким в русской поэзии 3-ст. амфибрахийем с женскими окончаниями (АмЗжж), лишенным конкретного семантического ореола¹², в отличие от более распространенного АмЗжм — размера «Ночного смотря» Жуковского-Цедлица¹³, «Воздушного корабля» Лермонтова-Цедлица и «Мороза, Красногоса» Некрасова, с их характерными балладными, романтическими и торжественными коннотациями (Гаспаров М. 1999). Сюжет РГ, вообще говоря, мог бы быть подан в этом балладном формате, с использованием характерных мотивов чудесного ночного вызова, словесного выкликания, отправки в путь (на корабле, на дровнях), роковых поцелуев мороза, погребенности под снегом, вставания из гроба и т.д.¹⁴; но такой выбор акцентировал бы событийную схему сюжета, а не его ассоциативный потенциал¹⁵. Привычность, пусть относительная, избранного размера (АмЗжж) подорвана далее причудливыми анжамбанами и инверсиями, а также нарушениями трехударной схемы — в строках 9-й (*И видеть, как в единоборстве*), с характерным пастернаковским пропуском ударения на среднем икте, и 11-й (*Он — этот мой голос — на чертовой*), с лишним ударением на *Он*¹⁶.

Рифмовка неточная, особенно в строфах I и II; в III неточность смягчается. Через все стихотворение проходят рифмы на -о- в четных строках. В I и II они особенно сходны и образуют цепную рифму, чем скрепляется переосмысляющее приравнение возгласов «*Извозчик!*» и «*На помощь!*»; цепную рифмовку поддерживает сцепление строф двойным переносом и синонимическим хиазмом (*Низринуть с подъезда. С подъезда // Столкнуть...*). Тот факт, что рифменная цепь держится на неточном эхо-повторе ключевого возгласа, ассонансно вторящего лейтмотивному слову *голос*, придает ей эмблематический статус. Кстати, оба возгласа, как и все три вхождения слова *голос* (*Раскованный голос; мой голос; он — этот мой голос*) представляют собой амфибрахические синтагмы, оркестрованные на -о-.

В сферу действия программно неточной рифменной цепи втягивается и заключительная строфа, фонетически продолжающая все ту же огласовку на -о-, а по смыслу предьявляющая очередной и самый поразительный результат метаморфозы все того же возгласа. Неточность перехода к рифмам последней строфы (от -*ощ/ч*- к -*брств*-) иконически передает трудность финального превращения, а точность рифмовки внутри этой строфы служит компенсацией межстрофной неточности¹⁷, знаменуя смену начального хаоса новым порядком. Необычность метаморфозы иконизирована и новаторскими нарушениями трехсложной полно-

ударности, приходящимися как раз на кульминационные строки III строфы с рифмами на -о-.

Но вернемся к сверхъестественности совершающегося чуда. Претворение слова, произносимого невидимым субъектом над *белой*, но и *темной*, то есть, в общем, тоже невидимой бездной (*незримым* в одном из прочтений является и выкликаемый извозчик), в дело, выражающееся в появлении из хаотической мути твердого — подчеркнуто *черствого* — физического тела и подразумеваемого за ним человека, одобрительно созерцаемых их создателем, прочитывается как отсылка к одному из самых авторитетных пратекстов европейской культуры — главе 1-й Книги Бытия. Ср.:

- 2 *Земля <...> была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою <..>*
 6 *И сказал Бог: да будет твердь посреди воды <...>*
 7 *И создал Бог твердь <...> И стало так <...>*
 10 *И увидел Бог, что это хорошо <...>*
 27 *И сотворил Бог человека <...>*
 31 *И увидел Бог все, что Он создал, и вот хорошо весьма.*

О пастернаковских отсылках к Книге Бытия и ее первой главе (в «Как у них», «Степи» и других стихах) уже писалось (Тименчик 1994, Жолковский 2005 [1997]). РГ — один из ранних случаев, причем прямое упоминание о творении с помощью слова (*Я молил тебя: членораздельно Повтори творящие слова*) есть в стихотворении «Не как люди, не еженедельно...» (1915), которое в ПБ-29 было поставлено непосредственно перед РГ, возможно, с целью прояснения библейской аллюзии.

Завершается РГ еще одним излюбленным библейским мотивом Пастернака, опосредованным на этот раз отсылкой к другому важнейшему источнику его подтекстов. Чудесную материализацию авторского голоса предвворяет его единоборство с метелью-лютней. Этот музыкальный момент опирается на расхожую метафору вьюги как зловещей музыки и поддержан переключкой с соседней — в ПБ-29 — «Метелью» («В посадке, куда ни одна нога...»), одна часть которой написана в технике фуги (Кац 1997: 107—119), а другая упоминает о *музыке* напрямую. Выбор именно *лютни* подсказан демонизирующей параномазией с подразумеваемой лютостью мороза, дополнительно поддержанной славянским (украинским, польским) названием февраля — *лютый*, *luty* (ср. еще литовское *lutis*, «буря, непогода»)¹⁸. Правда, шипковый способ звукоизвлечения для вьюги вроде бы не характерен. Впрочем, возможна ассоциация с Эоловой арфой¹⁹, а необычный мотив борьбы с му-

зыкальным инструментом может, вообще говоря, пониматься как соревнование поющего голоса с аккомпанементом.

Скрытой — интертекстуальной — мотивировкой служит тут, по-видимому, стихотворение Рильке «Der Schauende» («Созерцатель») из книги «Das Buch der Bilder» («Книга образов», 1902), которое Пастернак перевел (под названием «Созерцание») позднее, но именно для той главки «Людей и положений», которая посвящена его восторженному юношескому знакомству с поэзией Рильке (Пастернак, 4: 314)²⁰. Приведу соответствующие фрагменты оригинала и пастернаковского перевода (1956):

Das ist der Engel, der den Ringern	Так ангел Ветхого завета
Des Alten Testament erschien:	Нашел соперника под стать.
Wenn seiner Widersacher Sehnen	Как арфу, он сжимал атлета,
In Kampfe sich metallen dehnen,	Которого любая жила
Fühlt er sie unter seinen Fingern	Струною ангелу служила,
Wie Saiten tiefer Melodien.	

Атлет и ангел это, конечно, Иаков и его божественный противник из **Быт.** 32:

- 24 *И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари;*
 25 *И увидев, что он одолевает его <...> повредил состав бедра у Иакова <...>*
 27 *И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков <...>*
 28 *И сказал: отныне имя тебе будет <...> Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь <...>*
 29 *Спросил и Иаков <...> скажи имя Твое. И Он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? И благословил его там.*
 30 *И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо <...> я видел Бога лицом к лицу <...>*
 31 *<...> и хромал он на бедро свое <...>*
 32 *<...> потому что [Боровшийся] коснулся жилы на составе бедра Иакова.*

Переключки с этими фрагментами в текстах Пастернака и Рильке очевидны. Оригинальный вклад Рильке состоит в осмыслении жилы бедра Иакова как струн, а борьбы с ним — как схватки/игры на них. Но у него образ *арфы* и вообще конкретного инструмента отсутствует: в ходе борьбы *жилы* просто «металлически растягиваются», и Ангел «ощущает их под своими пальцами как струны более глубоких мелодий». (В переводе Биска: *Так ангел Ветхого Завета / своим противникам предстал; / когда они сопротивлялись, / их мышцы туго напрягались, / но ангелу казалось — это / лишь струны, чтоб извлечь хорал; Биск 1957: 85—86*). Иными сло-

вами, Рильке делает лишь первый шаг — от *жил* к *струнам*; второй — от *струн* к *лютне/арфе* — совершается уже Пастернаком, вступающим тем самым в единоборство со своим кумиром²¹. Еще одним жизнетворческим вдохновителем/соперником мог (в подтексте последней строфы РГ) быть Ю. Д. Энгель — Engel, «Ангел», — старший друг и музыкальный ментор Пастернака (ср. **Кац 1991: 17**).

Лирический герой стихотворения Рильке представлен, подобно Иакову, одиноким (*Один, без друга и сестры*) и описывает смысл существования в типично пастернаковских терминах поражения, равного победе (ср. в особенности «Быть знаменитым некрасиво...»), причем в борьбе именно со *стихией*, у Рильке — *бурей* (*Sturm*): *Когда б мы поддались напору Стихии, ищущей простора, Мы выросли бы во сто раз*. Отсюда очередной шаг, делаемый Пастернаком в РГ: совмещение в единый комплекс мотивов единоборства, метели, музыкального инструмента, одинокого извозчика и его незримого создателя, голос которого обретает таким образом музыкальные обертоны.

Параллели к РГ в стихотворении Рильке включают не только самый образ бури (трижды *der Sturm / die Stürme*; у Пастернака это *ураганы, непогода, стихия*; в переводе Биска — *вихрь, вьюга, буря*), но и ее роль Преобразительницы (Umgestalter; у Биска: *буря <...> все меняет за собой*; в переводе Пастернака преобразование лишь подразумевается: *И вновь без возраста природа*), претворяющей пейзаж именно в стихи, причем библейские (*стих псалма*). В оригинале также присутствует, а у Пастернака (позднего!) сглажен важный для его мифопоэтики образ сестры как связи с жизнью. Ср.:

Rilke: *und höre die Ferne Dingen sagen, / die ich nicht ohne Freund ertragen, / nicht ohne Schwester lieben kann.*

Пастернак: *И я их сообщений странных / не в силах слышать среди неожиданных / невзгод, в скитаньях постоянных один, без друга и сестры.*

Биск: *но много тайн приносит вьюга: / их пережить нельзя без друга, / ни полюбить их без сестры.*

Что касается мотивов ночного поединка, незримости, неназванности и нарекания имен, то они переходят в РГ из главы о Иакове непосредственно.

Названным и одновременно неназванным, видимым и невидимым в РГ предстает не только извозчик (*выплывает из муты* собственноречиво не *извозчик* как таковой, а *мой голос*, чем остраивается чу-

десность его перевоплощения), но и лирический герой стихотворения, остающийся анонимным до конца II строфы, где появляется местоимение 1-го лица, впрочем, лишь притяжательное. Выдержать относительную анонимность “я” (соответствующую общим чертам пастернаковской поэзии грамматики и конкретным задачам данного текста) помогает использование инфинитивного письма, в его почти абсолютном варианте (Жолковский 2005 [2002]). Хотя (в одной из интерпретаций 1-го предложения) инфинитивному сказуемому (*низринуть*) и придан субъект в дательном падеже, он остается безличным, ибо сведенным к предикативной дескрипции (*незримоу ими*). Ее предикативность подчеркнута паронимасией — фонетическим приравнением самому инфинитиву-сказуемому (*незримоу ими / низринуть*). Кстати, *незримость*, как и неназываемость, — характерный атрибут библейского Бога²². В целом, образуется своего рода кольцевое замыкание исходного *незримоу... низринуть* финальным *И видеть*, инфинитивным вариантом библейского *И увидел*, регулярно завершающего акты творения.

Но выбор инфинитивного повествования как раз и связан с установкой на повышение сюжета в поэтическом ранге. Основу семантического ореола инфинитивного письма составляет тема «инобытия субъекта», в частности, в качестве повелителя стихий, творца, поэта. С программным образцом такого письма, принадлежащим любимому Пастернаком Фету, РГ перекликается и напрямую, ср. *Низринуть с подъезда. / С подъезда столкнуть... и Одним толчком согнать ладью живую С наглаженных отливками псков...* РГ — одно из той группы немногих инфинитивных стихотворений Пастернака (ср. еще «Февраль! Достать чернил и плакать...», 1912; «Любить — идти...», 1922; «Опять Шопен не ищет выгод...», 1931), с которой его роднит комплекс мотивов творчества, музыки, движения (в частности, с помощью транспортного средства — пролетки, экипажа, извозчика), жертвенности (в РГ это крик утопающего о помощи). Выделяет его из этой группы безоговорочное торжество творческого импульса — финальное выплывание в противовес более характерным для остальных случаев слезам и падениям²³.

Инфинитивный модус РГ одновременно и повышает могущество авторской ипостаси, и сохраняет ее незримую абстрактность — в противоположность представленным личными формами глагола более конкретным акциденциям ее *голоса*: слышимости его самого, а затем видимости его материального воплощения. Можно сказать, что инфинитивное письмо вдвойне сродни заглавной теме стихотворения: сначала оно работает на нее самой не-

привязанностью инфинитивов к определенному субъекту, а затем оттеняет расковывание *голоса* по контрасту — служа фоном к его переводу в план личных форм.

Динамика соотношений между инфинитивными главными предложениями и личными придаточными красноречива. I строфа почти целиком состоит из разветвленной инфинитивной части: единственным зародышем будущего гипотаксиса является возглас «*Извозчик!*» (который в следующем предложении вообще переводится в подтекст). Во II строфе придаточный компонент занимает уже полторы строки (и удваивается в сложности, подчиняя переосмысленный возглас придаточному сказуемому *зовет*). А в III строфе, зеркальной в этом смысле по отношению к I, инфинитивная часть сжимается уже до одного слова (*видеть*), придаточное же захватывает всю остальную строфу до конца. Так расковывание и преобразование заглавного *голоса* иконически выражается в разрастании несущих его личных конструкций за счет и без того абстрактных и постепенно сходящих на нет инфинитивных структур, представляющих деятельность субъекта. В соответствии с синекдохической поэтикой Пастернака часть — *голос* — оказывается важнее, так сказать, изыскательнее, целого — незримого инфинитивного “я”.

Параллельный композиционный ход состоит в противопоставлении затрудненных, с элементом “хаоса”, синтаксических ситуаций более ясным, но и более сложным, высоко организованным синтаксисом. Наиболее головоломно 1-е предложение, почти целиком покрывающее I строфу. Это достигнуто:

- (1) инверсией — выносом сказуемого (*низринуть*) в конец;
- (2) громоздкостью остальных членов предложения: двух косвенных дополнений (*в... площадь; в... бездну*) с предпосланными им распространенными определениями (причастным оборотом; причастием и прилагательным); причастного оборота в дат. пад. (*незримоу ими*; отметим труднопроизносимый артикуляционный стык [имомуими]); и местоименной отсылки (от *ими* к *площади* и *полночи*);
- (3) включением прямой речи («*Извозчик!*»).

Все эти разнородные компоненты накапливаются, не вступая в связь друг с другом и потому создавая ощущение беспорядка, вплоть до 4-й строки, где, наконец, появляется сказуемое — магическое *Низринуть*, собирающее их в единую сложную, но стройную структуру простого в сущности (если не считать прямой речи) предложения. Трансформация синтаксического беспорядка в четкий организованный порядок являет прообраз того чудесного акта

творения из метели, мути и незримости, которому посвящено стихотворение в целом.

Начиная со II строфы порядок слов радикально меняется: инфинитивы перемещаются в начало предложений и строк²⁴, облегчая распознавание синтаксической связности. 2-е предложение вообще самое простое и короткое в стихотворении. Оно сжато, без сложностей и повторов и с эллипсисом прямого дополнения (возгласа «*Извозчик!*»)²⁵, суммирует сказанное в I-м, служа новым приступом к изложению сюжета — нижней ступенью предстоящего нарастания; при этом, зеркальность его структуры по отношению к I-му предстает еще одной манифестацией мотива “эха”, работающего на тему контакта и метаморфозы. Подъем совершается в три шага — три инфинитивных предложения, длиной соответственно в 1, 3 и 4 стиха, с инфинитивами в началах строк. Паратактическая повторность этих инфинитивных конструкций как бы развивает однородность двух первых, номинативных, строк I строфы²⁶.

За кратким 2-м предложением следует более длинное и сложное 3-е. Оно впервые вводит деепричастие (*утопая*)²⁷ и некий гипотаксис (своего рода придаточное с *зовет*), а также восстанавливает прямую речь и — частично, внутри придаточного предложения, — инверсию (нормальным был бы порядок: *мой голос зовет: «На помощь!»*). Однако вторичная игра с инверсией и прямой речью воспринимается не столько как еще одна синтаксическая головоломка, сколько как повторение уже знакомых ходов, на фоне которого тем явственнее выступает эпоподобное переосмысление возгласа.

Разветвленность 1-го и 3-го предложений синтезируется в самом длинном, 4-м, занимающем III строфу целиком, содержащем гипотаксис, два развернутых приложения (к *метели* и *голосу*) и несколько предложных и союзных конструкций (*как... в... с... на... из*). Отсутствуют, однако, причастия, деепричастия, прямая речь и инверсии. Хотя личный глагол придаточного предложения и отнесен почти в самый конец, и в этом смысле его появление оттянуто, сделано это без инверсии, в рамках прямого и логичного порядка слов; пояснительными по своему смыслу являются и обе аппозитивные конструкции, количественно отяжеляющие, но не затемняющие структуру. В результате, длина и сложность конструкции работают не на затрудненность, а на резюмирующее финальное осмысление, так сказать, разумное обуздание изначального хаоса, что типично для пастернаковских концовок. Стихотворение, открывающееся сталкиванием *в... бездну*, завершается зеркальным — лексически, грамматически и тематически — выплыванием из

мути.

Как мы видели, на осложнение, метафоризацию и мифологизацию скромного фабульного ядра стихотворения брошены мощные средства поэтической техники. Их концентрированным применением, отталкивающимся от шаблонных ходов, и определяется новаторское до провокационности, но и типично пастернаковское, преобразование прозы в поэзию, простой *малости* в *дивный божий пустяк*, обыденного возгласа в неповторимую лирическую интонацию — *образ мира, в слове явленный*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Примечательно <...> ахматовское стихотворение <...> прозвучавшее как отповедь тем, кто намеревался покинуть Россию, охваченную революционным пожаром <...> (Б)ыл важен <...> выбор, сделанный Ахматовой в пользу родной земли» (Синявский 1964: 176). Примечательна и ирония последующей эмиграции автора этих слов.

² По данным словарей Даля, Ушакова, Ожегова, 17-томного академического, Котеловой и Сорокина (Котелова и Сорокин 1971: 394) и Кузнецова (Кузнецов 2000: 1088), вырисовывается следующая картина. Исходно 1-е значение глагола *расковывать*, «плющить молотом», со временем отходит на 2-е, а затем 3-е место, становясь специальным, а исходно 2-е, «перековать на», устаревает. Исходно 3-е, «разбивать соединенное ковкой; снимать оковы, подковы с колодника, лошади», становится к середине XX в. 1-м, причем лошадь постепенно вытесняет колодника; в качестве 2-го значения фиксируется, сначала как переносное, «освободить, размораживать (водную поверхность, землю)» (ср. у Маяковского уже в 1924 г. *Будто бы вода — / давайте / мчать, болтая, / будто бы весна — / свободно и раскованно!*; «Юбилейное»), которое развивается в широко принятое к концу века «освободить, дать свободно проявлять себя». Соответственно форма *раскованный* из причастия/прилагательного со значением «без подков (лошадь), без оков (арестант)» развивается в «лишенный скованности, непринужденный в общении и поведении» (*раскованная молодежь*), «проявляющийся непринужденно» (*раскованная мысль*), и от нее образуются наречие *раскованно* и существительное *раскованность*. (В современном жаргоне *расковать* значит «раздеть; раздеть и обворовать пьяного».)

К образу «скованности/расковывания» в РФ, ср: *И вдруг <...> сонаты кандалы Повлек по площади Бетховен* («Бетховен мостовых», 1910); *Встав из грохочущего ромба Передрассветных площадей, Нанев мой опечатан ллоббой Неизбываемых дождей* («Встав из грохочущего ромба...»; 1913); *Лес*

стянут по горлу петлею пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной глadiator органа («Весна»; 1914); *Играл не орган, а стена, Украшенная органом. Ворочая балки, как слон, И освобождаясь от бревен, Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован. Томившийся в ней подолом, Но пущенный из заточенья, Он песнею несся в пролом* («Еще не умолкнул упрек...»; 1931). В связи с последним примером стоит упомянуть об одном достаточно давнем и влиятельном употреблении прилагательного *раскованный* — в переводе заглавия «Prometheus Unbound» Шелли, где оно (по антонимии к «Прикованному Прометею» Эсхила) конкурировало с *освобожденный*.

³ Лошадиный аспект заглавия важен как в рамках РГ, которое насыщено паронимастическими рефлексамми лошади (*шалающую, полночь, площадь, слюшавшую, слышать, целующих, хлопьев, лютейшей*) и завершается явлением дисциплинирующей узды (зеркальным к заглавной раскованности), так и в общем контексте конной мотивики Пастернака (Жолковский 1994 [1991]). Ср.

*Двор, этот вихрь, что, как кучер в мороз <...> Вихрь, что, как кучер, облеплен <...> Взят, перевязан, спален, ослеплен <...> Двор! Этот ветер тем родственен мне, Что со всего околотка с налету Он налипает билетом к стене: Люди... («Посвященье»; 1916); *Стынувшей музыкой / Визливо: «Вы узнаны, скрипы фиакра!» («Сочельник»; 1914); Бывает, курьером на борзлом Раскачается сердце <...> Поэт или просто глашатай <...> В груди твоей — топот лошаданый <...> Был ветер заперт наглухо И штемпеля вклеял, Как оплеухи наглости, Шалея, конь в поля. Бряцал мундштук закушенный, Врывалась в ночь лука («Баллада»; 1916); И я приму тебя, как упряжь («Волны»; 1931; см. Жолковский 1991 [1985]); Подступала темь <...> Слушать, как поет Бегство и погоня, Трепет и полет. Чувству на свободе Волю налегке, Точно рвет поводья Лошадь в мундштуке («Нежность»; 1949).**

⁴ В письме к С. П. Боброву от 16/18.9.1916 Пастернак предлагал на выбор несколько названий для будущей книги ПБ-17, в том числе РГ: «Раскованный голос кажется мне le moins mauvais» (Пастернак и Бобров 1996: 67). Теперь книги Пастернака под таким названием выходят (Пастернак 2000).

⁵ Улица, площадь, кучер, и т.п. — частые темы раннего Пастернака; извозчик — куда уж тривиальнее, уличнее, «ниже». Перефразируя известное металитературное признание Пастернака (Пастернак, 4: 326—327), от РГ ему, по-видимому, было нужно, чтобы стихотворение содержало выкликание и приезд извозчика морозной ночью. На языке поэтики выразительности это и есть локальная тема, подлежащая инвариантной разработке (Жолковский и Щеглов 1996: 18), то есть, выражаясь по-пастернаковски, смещению под действием силового луча чувства (ср. Пастернак, 4: 187). В связи с установкой на «экзерсис» ср. предлагавшиеся Пастернаком заглавия книги — «44 упражнения» и «Gradus ad Parnassum» (Пастернак

и Бобров 1996: 67), и его мысль, что «(э)тюды Шопена, названные техническими руководствами, [это] скорее изучения, чем учебники <...> музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти» (Пастернак, 4: 406).

⁶ О развертывающих контакт маршрутах через внешний мир см. Жолковский 1996 [1978]а: 232—234. В РГ эта конструкция реализована мотивным комплексом “зов, посылание, отправка, эхоподобное соответствие, добывание, возвращение”. Приведу параллельные примеры, начав с идиосинкратически пастернаковского пространственного оборота “с + род. пад.” и зеркального к нему “из + род. пад.” (отмечая в их составе и родственные ходы с предложениями *в, до, на, над, к, под*).

Тревога подула с градущего, Как с юга дует сирокко. Швыряя шафранные факелы С дворцовых пьедесталов, Она... («Десятилетье Пресни»; 1915); Не знаю я, звездная гладь Из песни ли в песню ли льется <...> И каплет со стали тоска, И ночь растекается в слякоть, И ею следят с цветника До самых окраинных пахот («Эхо»; 1915); В праздники ж рос буран И нависал с полудня Вестью полярных стран («Оттепелями из магазинов...»; 1915—1928); спрягая вразбивку С кафедры на ветер брошенный глагол («Артиллерист стоит у кормила...»; 1916); И с мясом только вырвешь вечер Из топи. («Заря на севере»; 1916); С платка текала распутьца, И к ливню липла плеть («Баллада»; 1916); Это — с пультав и флейт — Фигаро Низвергается градом на грядку («Определение поэзии»; 1922); Волочились балконы <...> С высоты одного, Обеспамятев, Бросился сольный Женский альт («Девятьсот пятый год»; 1926); Чтoб, музыкой хлынув с дуги бытия, В приемную ринуться к вам без доклада («Баллада»; 1928); Жилец шестого этажа На землю посмотрел с балкона, Как бы ее в руках держа И ею властвуя законно («Музыка»; 1956).

Но как с небес добывший крови сокол, Спускалось сердце на руку к тебе («Сон»; 1913); Поэзия! Греческой губкой в присосках <...> Расти себе пышные брыжжи и фижмы, Вбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги («Весна. 1»; 1914); дыханье Бессонницы раннюю Из парка спускалось в овраг, и впотьмах <...> И тут тяжелел обожаемая размах <...> И бухался в воздух, и падал в ознобе, И располагался росой на полях («Из поэмы. 1»; 1916—1928); О вихрь, Общипай все губы и дупла, Найди мою песню в живых! («Осень. 5»; 1918); Разбег тех роц ракитовых, Куда я письма слал («Образец»; 1922); Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных доньях, И звезду донести до садка На трепещущих мокрых ладонях («Определение поэзии»; 1922); Пить с веток, бьющих по лицу, Лазурь с отскоку полосую: «Так это эхо?» <...> Так пел я, пел и умирал И умирал и возвращался К ее рукам, как бумеранг («Любить — идти, не смолкнул гром...»; 1922); Я вместе с далью падал на пол И с нею вязывался в грех. По барабанной перепонке Несущихся, как ты, стихов Суди, имею ль я ребенка, Равнина, от твоих пахов? («Двадцать строф с предисловием»; 1925); В ко-

лодец ее обалделого взгляда Бадьей *погружалась* печаль, и, дойдя *До дна*, *подымалась* оттуда балладой («Баллада»; 1928); *Где голос, посланный вдогонку Необоримой новизне, Весельем моего ребенка Из будущего вторит мне* («Волны»; 1931); *Лес забрасывает, как насмешник, Этот шум на обрывистый склон <...> В доме смех и хозяйственный гомон, Тот же гомон и смех вдалеке* («Бабы лето»; 1946); *Так жить, чтобы в конце концов Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов <...> И окунаться в неизвестность <...> Другие по живому следу Пройдут твой путь за пядью пядь* («Быть знаменитым некрасиво...»; 1956); *Как птица, мне ответит эхо <...> Как музыкальную шкатулку, Ее подслушивает лес, Подхватывает голос гулко <...> Тогда я слышу, как...* («Все сбилось»; 1958).

⁷ В связи с отделением ипостасей субъекта и нацеленностью на него внешних сил, часто словесно или музыкально вторящих ему, ср.:

Сегодня мы исполним грусть его — Так, верно, встречи обо мне сказали <...> О город мой, весь день, весь день сегодня, Не сходит с уст твоих печаль моя («Сегодня мы исполним грусть его...»; 1911); *Я уст безвестных разговор, Как слух, подхвачен городами; Ко мне, что к стертной анаграмме, Подносит утро луч в упор* («Лесное»; 1913); *О, все тогда одно подобье Моих возротававших губ* («Встав из грохочущего ромба...»; 1913); *Очам и снам моим просторней Сновать в туманах без меня <...> И пеною взбешенных вод Срывался в брезжущие тени Руки не ведавший аккорд* («Венеция»; 1913); *Двор! Этот ветер тем родственен мне, Что со всего околотка с налету Он налипает билетом к стене: Люди...!* («Посвященье»; 1916); *Меж мокрых веток с ветром бледным Шел спор. Я замер. Про меня!* («Душная ночь»; 1922); *Поощалят ли площади меня? Ах, когда б вы знали, как тоскуется, Когда вас раз сто в течение дня На ходу на сходствах ловит улица!* («От тебя все мысли отвлеку...»; 1922); *Косых картин, летящих ливня <...> С крюков и стен срываться к рифме И падать в такт не отучу* («Косых картин, летящих ливня...»; 1922); *Одна оглядчивость пространства Хотела от меня поэм. Одна она ко мне пристрастна, Я только ей не надоем* («Двадцать строф с предисловием»; 1925); *Руки врозь, окна настезь и голову вон! Перевесившись, слушать в волненьи, какую Меру дней прокукует мне уличный шум* («Из записок Спекторского»; 1925); *Всю жизнь я быть хотел как все, Но век в своей красе Сильнее моего нитья И хочет быть, как я <...> Когда он обращался к фактам, То знал, что, полоща им рот Его голосовым экстрактом, Сквозь них история орет* («Высокая болезнь»; 1923—1928).

⁸ Поцелуи метели (с возможной опорой на образ Снежной королевы, а также на Блока, в частности, на финальные строчки «Поэтов» (1908): *Я верю: то Бог меня снегом занес, То вьюга меня целовала!*), ветра и т.п. у Пастернака тоже представлены; ср. два примера с любовным контекстом, а третий с библейской аллюзией (на Быт., 1):

И дело начинает пахнуть дуэлью, Когда какой-то из новых воздушный Поцелуй ей шлет, легко взмахнув метелью («Возможность»; 1914); *Любимая — жуть! Когда любит поэт <...> И таянье Андов вольет в поцелуй <...>*

Пахнет по тифозной тоске тюфяка *И хаосом* зарослей брызнется («Любимая — жуть! Когда любит поэт...»; 1921); *Лицо лазури пьет над лицом <...> То ветер смех люцерны вдоль высот, Как поцелуй воздушный, пронесет* («Как у них»; 1919).

В пользу скрытого за метафорическими поцелуями метели метонимического присутствия возлюбленной говорит наличие в ПБ-29 местоимения *ее*, допускающего отнесение не только к *полночи*; косвенным подтверждением является стихотворный комментарий Асеева к РГ в поэме «Маяковский начинается» (1937) — в главе «Разговор с неизвестным другом», эпиграфом к которой взята I строфа РГ, а текст насыщен цитатами из Пастернака, в частности лошадиными. Ср.

Ты помнишь тот дом, те метельные рощи, / которые — только начни размораживать — / проснутся от жаркого крика: «Извозчик!» — из вьюги времен, засыпающей заживо. / Мороз нам щипал покрасневшие уши, / как будто хотел нас из сумрака выловить, / а ты выбежал, воротник отвернувши, / от стужи, от смерти спасти свою милую.

Ср. следовавшее за РГ (в ПБ-17) стихотворение «Какая горячая кровь у сумерек...» (1914): *Какая горячая, если растерянно, Из дома Коровина на ветер вышед, Запросишь у стужи высокой материи.* Речь идет о доме № 9 по Тверскому бульвару, где жили и принимали гостей сестры Синяковы; Оксана стала женой Асеева, а Надежда была «милрой» Пастернака (см. Локс 1993: 49—50); ср. в соседней «Полярной швее»: *Я любил оттого, что в платье милой Я милую видел без платья.*

Кстати, примечательна формальная переключка между РГ и «Объявлением» Асеева (1915, публ. 1916), которое открывается неточной переосмысляющей рифмовкой уличного и библейского текстов: *Я запретил бы Продажу овса и сена <...> Ведь это пахнет убийством Отца и Сына? А если сердце к тревогам улиц пребудет глухо, руби мне, грохот, руби мне глупое, глухое ухо!*

⁹ Ср. отчасти сходное переосмысление в одном из соседних стихотворений ПБ-17: *Вокруг польньи погребальная музыка. И вот, Колиньи, мы узнали твой адрес* («Метель»; 1914); в ПБ-29 этот эффект был сохранен и развит: *Дыра польньи, и мерещится в музыке Пурги: — Колиньи, мы узнали твой адрес!* Ср., далее, излюбленную Пастернаком игру с неточной рифмовкой — то каламбурной, то переосмысляющей реплики, то знаменующей их материализацию:

В осянке твоей: «С кой стату?», Любовь, а в губах у тебя Насмешливое: «Оставьте, Вы хуже малых ребят» («Достатком, а там и пирами...»; 1917); *«Тут есть болт» Свист и зов: тубо!* («Конец»; 1919); *В шестом часу, куском ландшафта С внезапно подсыревшей лестницы, Как рухнет в воду, да как треснется Усталое: «итак, до завтра!» <...> То был рассвет. И амфитеатром, Явившимся на зов предвестницы, Неслось к обоим это завтра, Произнесенное на лестнице* («Встреча»; 1921); *Ошибается ль еще тоска? Шепчет ли потом: «Казалось — вылитая». Приготовься футов с сорока Разлететься*

ся восклицанием: «**Вы ли это?**» *Пощадят ли площади меня?* («От тебя все мысли отвлеку...»; 1922).

¹⁰ К бытованию слова/голоса в мире стихий ср.:

Пурги расцарапанный, Надорванный рапорт <...> Как план, как ландкарту На плотном папирусе, Он город над мартом Раскинул и выбросил («Чертежный рейсфедер...»; 1915); *ночь <...> Вот-вот срежется, спрягая вразбивку С кафедры на ветер брошенный глагол: ЖЫц Голосом пересохишей гаубицы* («Артиллерист стоит у кормила...»; 1916); *И вот-вот провалится голос <...> Как будто на море, на бурный завет, На библию гибели пенистый свет Свергался, и били псалмами листья, И строки кипели, дышали киты. И небо рыдало над морем, на той Странице развернутой...* («Наброски к фантазии “Поэма о ближнем”»; 1917); *Чтоб фразе рук не оторвало И первых слов Ремнями хлещущего шквала Не унесло* («Матрос в Москве»; 1919); *След ветра живет в разговорах Идущего бурно собрания Деревьев над кровельной драпью* («Нас мало. Нас, может быть, трое...»; 1921); *О вихрь, обрывающий фразы, Как клены и вязы! О ветер, Щадящий из связей на свете Одни междометья! Ты носишь бушующей гладью: «Потомства и памяти ради Ни пяди обратно! Клянись!» «Клянемся. Ни пяди!»* («Лейтенант Шмидт»; 1927); *И ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу <...> Со всею далью беспредельной <...> А чтоб в тоске найти слова Тебе для песни колыбельной* («Ветер»; 1953).

¹¹ “Чудесная незримость, неузнанность / видимость, узнаваемость” субъекта — повторяющийся мотив; ср.:

Визгливо: «Вы узаны, скрипы фиакра!» («Сочельник»; 1914); *Снежинки спуют, как ручные фонарики. Вы узаны, ветки! Прохожий, ты узан!* <...> *Колыны, мы узнали твой адрес! — Секиры и крики: — вы узаны, узники* («Метель» [«Все в крестиках двери...»]; 1928); *Еще я с улицы за речью Кустов и ставней — не замечен; Замечят — некуда назад: Навек, навек заговорают* («Душная ночь»; 1922); *Морозная ночь походила на сказку, И кто-то с навьюженной снежной гряды Все время незримо входил в их ряды <...> Шло несколько ангелов в гуще толпы. Незримыми делала их бестелесность* («Рождественская звезда»; 1947); *И окунаться в неизвестность, И прятать в ней свои шаги, Как прячется в тумане местность, Когда в ней не видать ни зги* («Быть знаменитым некрасиво...»; 1956); *Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму. Я тоже, как на скверном снимке, Совсем неотличим ему <...> Меня деревья плохо видят На отдаленном берегу. Прохожий узнается позже, Чем он пройдет, нырнув в туман* («Заморозки»; 1956).

Последний пример помогает пролить свет на интересный аспект финального явления извозчика в РГ. Тот факт, что *извозчик* (метонимически представленный вызывающим его *голосом*) выплывает на... узде, то есть как бы опираясь на нее (а не, скажем, с уздой в руках, дергая за узду и т. п.), обращает отношение зависимости между ними, отводя узде доминирующую роль. Более того, *узды* появляется в тексте раньше глагола *выплыва-*

ет и, значит, раньше осмысления *извозчика* как субъекта этого глагола, так что и по этой линии она его как бы заслоняет. В результате, *узды* предстает увиденной крупным планом, уже появившейся из метели и подступившей вплотную к лирическому субъекту, тогда как самого *извозчика* сначала не видно — ему еще предстоит *выплыва(ть) из мути* в следующей строке.

В том же направлении работает строкораздел после оригинального определения к *узды* — слова *черствой*. Анжамбман уже и так создает ретардацию, а странность словоупотребления еще больше задерживает внимание на самом эпитете (метонимичность удваивается: *черствость* → *узды* → *извозчик*), каковой к тому же акцентирует твердость, основательность, прочность *узды*, закрепляя ее повышение в ранге относительно *извозчика*. Что касается исходной сугубо бытовой — гастрономической — семантики эпитета, то это известная черта пастернаковского стиля.

¹² См. **Гаспаров М. 1999:** 121. Согласно Гаспарову, круг текстов, написанных АмЗжж, крайне ограничен. Это «Древняя колонна» Шербины (1844), «Соловей и роза» Фета (1847), «Молчание» («Ни слова, о друг мой, ни вздоха...») Плещеева (1861), «Вздымаются волны, как горы...» А. К. Толстого (1866), «На улицах пусто и тихо...» Сологуба (1898), «Склонились на клумбах тюльпаны...» Г. Иванова (1912) и еще несколько стихотворений. В качестве составляющих семантического ореола этого размера Гаспаров (электронно) намечает “экзотику” и “(иногда нарушаемый) покой”, а одним из пре-текстов к РГ предлагает считать стихотворение Толстого с его картиной бушующей стихии, успокаивающейся в конце. Внимательное сопоставление этой группы текстов с РГ выявляет следующие общие семы: мощные стихии; ночь; зловещее начало (но не зима); творец, творение, чудо; бездна; верх/низ, вертикальные соотношения; бросание/роняние/падение; купание/утопание/выплывание, транспортное средство; расщепление на ипостаси и прямое обращение одной к другой; успокоение, упорядочение; безгласность/голос, пение; инфинитив (см. выделенные фрагменты).

Сижу под цветущей мастикой, Склонившись на мрамор колонны, Разбитой грозой и веками <...> Они [люди] с высоты пьедестала Ей пасть допустили на землю <...> Я бросил на базис колонны Пурпурный венчик олеандра... Но ветер из миртовых кущей Дохнул и развеял далеко Мой дар, красоте принесенный (Шербина);

Небес и земли повелитель Творец плодотворного мира <...> И жизненным трепетом обцим Исполнены чудные звенья <...> Такая дрожащая бездна В дыханьи полудня и ночи <...> Однажды сияющий ангел, Купаясь в безднах эфира, Узрел и кустарник, и птичку В долине почной Кашемира <...> [И] с неба слезу огневую На них уронил он невольню. И к утру свершилось чудо: Красная и млея сквозь слезы, Склонилась к ветке упругой Головка душистая розы. И к ночи с безгласною птичкой Еще перемена чудесней: И листья и звезды трепещут Ее упоительной песней (Фет);

Вздымаются волны как горы И к тверди возносятся звездной, И с ужасом падают взоры В мновенно разрытые бездны. Подобная страсти, не знает Средины тревожная сила, То к небу, то в пропасть бросает Ладью без весла и кормила. Не верь же, ко звездам взлетая, Высокой избранника доле, Не верь, в глубину ниспадая, Что звезд не увидишь ты боле. Стихи безбрежной, бездонной Уймется волнение, и вскоре В свой уровень вступит законный Души успокоенной море (А. К. Толстой);

На улицах пусто и тихо, И окна, и двери закрыты. Со мною — безумное Лихо, И нет от него мне защиты <...> Я — странник унылый и бледный, А Лихо — мой верный вожатый <...> И с ним я расстаться не смею. На улицах пусто и тихо. Пойдем же дорогой своею, Косматое, дикое Лихо! (Сологуб);

Склонились на клумбах тюльпаны, Туманами воздух пропитан. Мне кажется, будто бы спит он, Истомой весеннею пьяный. Луна, алмандинов кровавей, Над садом медлительно всплыла И матовый луч уронила На тускло мерцающий гравий. Иду у реки осторожно <...> Боюсь Водяного — утопит, Томления кубок не допит, Но больше мечтать — невозможно (Г. Иванов).

Пастернак, по-видимому, ощущает эту накопившуюся семантику “тревожного, чреватого чудом покоя над бездной”, и эффектно радикализует ее в РГ как тематически, так и версификационно (ср. Примеч. 15, 16).

¹³ «Ночной смотр» мог быть знаком Пастернаку и по балладе Глинки; ср. богатые текстовые переключки «Метели» Пастернака со сценой выюги в «Жизни за Царя», продемонстрированные в Кац 1997: 115—117.

¹⁴ Ср.:

В двенадцать часов по ночам Из гроба встает барабаник <...> И бьет он проворно тревогу <...> Встают старики-гренадеры Встают из-под русских снегов <...> В двенадцать часов по ночам Выходит трубач из могилы <...> В двенадцать часов по ночам Из гроба встает полководец <...> Он шепчет пароль свой и лозунг; И армии всей отдают Они тот пароль и тот лозунг: И Франция — тот их пароль, Тот лозунг Святая Елена («Ночной смотр»; 1836);

Корабль одинокий несется, Несется на всех парусах <...> Не слышно на нем капитана, Не видно матросов на нем <...> На острове том есть могила, А в ней император зарыт <...> Лежит на нем камень тяжелый, Чтоб встать он из гроба не смог <...> В полночь, как свершается год, К высокому берегу тихо Воздушный корабль пристаёт. Из гроба тогда император, Очнувшись, является вдруг <...> Сопратников громко он кличет И маршалов громко зовет. Но спят усачи-гренадеры — <...> Под снегом холодной России <...> И маршалы зова не слышат <...> Угас его царственный сын («Воздушный корабль»; 1840);

За вожжи взялась и хотела Пуститься в дорогу вдова <...> Мороз-воевода дозором Обходит владенья свои <...> И сам про себя удалую, Хвастливую песню поет <...> И вот перед ней опустился! «Тепло ли?» — промолвил опять И в Проклушку вдруг обратился, И стал он ее целовать («Мороз, Красный Нос»; 1863—1864).

¹⁵ Представим себе, что стихотворение было бы написано в типичном для АмЗжм духе:

*В шалашную полночь площадь, В сплошавшую в бездне метель Незримый для них, я «Извозчик!» Низринул с подъезда. Затем Услышал сквозь темные стай Заставшей округу пурги, Как голос мой звал, утопая, «Извозчик! Не видно ни зги!» И видел, как в единоборстве С пургой, первейшей из арф, Он — этот мой голос — на чертовой Узде появляется впасть.

Впрочем, два десятка пастернаковских стихотворений, написанных в АмЗжм (см. Примеч. 16), демонстрируют виртуозный подрыв подобной прутковской инерции.

¹⁶ Вообще же, Пастернак обращается к АмЗжж редко: из четырех десятков стихотворений, содержащих строчки 3-ст. амфибрахия, только 4 написаны этой формой: «Гроза измереньем четвертым...» (1913?), РГ (1915), «Нас мало. Нас, может быть, трое...» (1921), «Зима приближается» (1943); еще 3 содержат последовательности женских окончаний; 3 чередуют дактилические и женские; а 3 используют только женские, но чередуют АмЗ с Ам4; половина всех случаев (20) приходится на АмЗжм, 5 — на АмЗмж.

Проблема смыслового потенциала пастернаковских 3-ст. амфибрахий, в частности, АмЗжж, должна ставиться с осторожностью (некоторые соображения о них есть в Гаспаров М. 1999), поскольку «Пастернак боролся против образования семантических ореолов» (Гаспаров М. 1997: 517). Здесь приведу (так сказать, впрок) особенно созвучные РГ фрагменты, содержащие АмЗж (и отчасти приводившиеся выше по иным поводам):

Душа шла на прибыль, на прибыль, И сердце излилось за бортом. Мой венчик, незрим и неведом, Шумел в запредельное вестью («Гроза измереньем четвертым...»; 1913?); И так, лишь тебе, причудник, Вошедший в афелий пассажем, Зарю сочетавший с пургой, Два голоса в песне, мы скажем: «Нас двое: мы сердце и спутник, И надвое тот и другой» («Сердца и спутники»; 1913); Вбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги («Весна»; 1914); Усыпляя, влачась и сплющивая Плащи тополей и стоков, Тревога подула с грядущего, Как с юга дует сирокко. Швыряя шафранные факелы С дворцовых пьедесталов, Она горящую паклею Седое ненастье хлестала («Десятилетье Пресни (отрывок)»; 1915); В ненастье натянутый парус <...> Врезалась царская ярость («Петербург»; 1915); Поэт или просто глашатай, Герольд или просто поэт, В груди твоей — топот лошадиный («Баллада»; 1916, 1928); Вслед за мной все зовут вас барышней, Для меня ж этот зов зачастую, Как акт наложенья наручней, Как возлас: «я вас арестую» («Вслед за мной все зовут вас барышней...»; 1917); Как с севера дует! Как щупло Нахохлилась стужа! О вихрь, Обицтай все глубли и дупла, Найди мою песню в живых! («Весна была просто тобой...»; 1917); Безбрежная степь, как марина <...> И плавает плач комариный <...> Туман отовсюду нас морем обстиг <...> Колеблет, относит, толкает <...> Когда еще звезды

так низко росли, **И полночь в бурьян окунало** <...> Когда, когда не: — **В Начале** <...> **Вся степь — как до грехопаденья** («Степь»; 1918);

И — мимо! Вы поздно поймете <...> **След ветра живет в разговорах Идущего бурно собранья Деревьев над кровельной дранью** («Нас мало. Нас, может быть, трое...»; 1921); **Два бога прощались до завтра, Два моря менялись в лице: Стихия свободной стихии С свободной стихией стиха. Два дня в двух мирах, два ландшафта** («Вариации. 1. Оригинальная»; 1922); **Вы заняты нашим балансом <...> Вы, певший Летучим Голландцем Над краем любабого стиха** («Маяковскому»; 1922); **Зачем же водой и огнем С откоса хлещи переезды, Упорное, ночью и днем Несется на север железо?** <...> **Ненастий горящую шерсть, Заманчивость мглы непролазной?** <...> **Чтоб капать, и теплится, и плавить Историю, как стеарин Какой-то свечи без заглавья** («Пространство»; 1927); **И вот уже сумеркам невтерп, И вот уж, за дымом вослед, Срываются поле и ветер — О, быть бы и мне в их числе!** («Вокзал»; 1928);

И освобождаясь от бревен, Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован. Томившийся в ней поделом, Но пущенный из заточенья («Еще не умолкнул упрек...»; 1931); **Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорощим концом <...> Опять эти белые мухи <...> Торжественное затишье, Оправленное в резьбу, Похоже на четверостишие О спящей царевне в гробу <...> Я тихо шепчу: «Благодарствуй, Ты больше, чем просят, даешь»** («Иней»; 1941); **Зима приближается. Сызнова Какой-нибудь угол медвежий <...> Исчезнет в грязи непроезжей <...> Раскинувши нив алфавиты, Вы с детства любимою книгою Как бы на середке открыты. И вдруг она пишется заново Ближайшей первой метелью, Вся в росчерках полоза санного И белая, как рукоделье** («Зима приближается»; 1943); **И брачное пиришествво в Кане, И чуду дивящийся стол. И море, которым в тумане Он в лодке, как посуху, шел <...> И спуск со свечою в подвал, Где вдруг она гасла в испуге, Когда воскрешенный вставал** («Дурные дни»; 1949); **Что поле во ржи и пшенице Не только зовет к молотбе, Но некогда эту страницу Твой предок вписал о тебе. Что это и есть его слово** («Хлеб»; 1956); **Он ветрен, как ветер. Как ветер <...> Тот ветер повсюду. Он дома, В деревьях, в деревне, в дожде, В поэзии третьего тома <...> Блок ждал этой бури и встряски, Ее огневые штрихи <...> Легли в его жизнь и стихи** («Ветер. Четыре отрывка о Блоке»; 1956).

¹⁷ О компенсациях см. **Гаспаров М. 1997: 520**; о сходной игре с рифмами — сближении разных рифменных рядов — в «Балладе» (1930), ср. **Жолковский 2005 [1999]: 13—17**.

Что касается самих рифм на *-орство-*, то они окажутся пророческими — вернуться со сходным семантическим ореолом почти сорок лет спустя в итоговых программных стихах Пастернака:

Он отказался без противоборства, Как от вещей, полученных взаимы, От всемогущества и чудотворства, И был теперь, как смертные, как мы («Гефсиманский сад»; 1949); **«Прощай, размах крыла расправленный, Полета вольное упорство, И образ мира, в слове явленный, И творчество, и чудотворство»** («Август»; 1953).

¹⁸ В свою очередь, *лютня* через польское *lutnia* происходит от европейских форм, общим источником которых является арабское *al-'uud*, «музыкальный инструмент, арфа» (**Фасмер, 2: 546; Преображенский, 1: 495**) (ср. Примеч. 19, 21). Кстати, в польском есть глагол *lutować*, «паять», происходящий из немецкого *löten*, «паять, припаивать», *Lötung*, «паяние, спаивание, спайка», ср. *спай!* Немецкому *löten* этимологически родственны встречающиеся у Пастернака *лудить* и *полуда*, восходящие к более древней немецкой форме *loden* (**Фасмер, 2: 529**). Притягательность для Пастернака «приморзания; спайки; лужения» может объясняться повышенной интенсивностью этих форм контакта. Ср.:

Что языком обомлевшей легавой Месяц к скобе примерзает; что рты, Как у фальшивомонетчиков, — лавой Дух захватившего льда налиты («Зимнее небо»; 1915); **По будням медник подле вас Клепал, лудил, паял, А впрочем — масла подливал В огонь, как пай к паям** («Балашов»; 1922); **Голос, властный, как полудье, Плавит все наперечет. В горловой его полуде Ложеск олово течет <...> В миг, когда дыханьем сплава В слово слолены слова <...> Слитки рифм, как воск гадальный; Паром их благословит** («Скромный дом, но рюмка рому...»; 1936).

¹⁹ В ПБ-17 мотив Эоловой арфы, то есть музыкального ящика со струнами, звучащими от ветра, появляется в «Марбурге» (1916), заключающем книгу: **Но ночь занимает весь дом соловьем И дом превращается в арфу Эолову**. Ср. «Проблеск» Тютчева (1825):

Слышал ли в сумраке глубоко Воздушной арфы легкий звон, Когда полуночь, ненароком, Дремавших струн встревожит сон? <...> Ты скажешь: ангельская лира Грустит, в пыли, по небесах! <...> Как бы эфирною струю По жилам небо протекло!

Среди возможных немецких источников — «Фауст» Гёте (переведенный Пастернаком позднее, но любимый уже в 1910-е годы), ч. II которого открывается пением Ариэля под аккомпанемент эоловых арф. У Гёте есть также стихотворение «Эоловы арфы», построенное как диалог двух влюбленных (*Он: ... Она: ...*), то есть в формате, использованном Пастернаком в ПБ-17 в «Скрипке Паганини» (1915).

Ср. еще струнное видение зимы в «Морозе» (1927):

Весь жар души дворы вложили В сугробы, тропки и следки, И рвутся стужи сухожелья, И виснут визга языки. Коньки, поленья, елки, миги, Огни, волненья, времена, И в вышине струной вязиги Загнувшая тишина.

²⁰ В письме к Мишелю Окутюрье 4.2.1959 Пастернак признался, что «во всем своем творчестве только и делал, что переводил и варьировал <...> мотивы (Рильке)» (**Азадовский и др. 1990: 23**). О роли Рильке в формировании Пастернака написано достаточно; здесь важен факт его раннего знакомства с «Книгой образов»:

«Наткнувшись вскоре после своего возвращения из Германии <...> на первые сборники Рильке (“Мне на праздник”, “Книга образов” и “Часослов”), присланные и надписанные автором его отцу, он был поражен се-

резностью и настоятельностью их содержания. В его университетских тетрадах <...> мы находим первые попытки переводов из Рильке» (**Азадовский и др. 1990: 22—23**).

«Созерцателя» среди них нет, но все переводы — из «Книги образов» (**Пастернак Е. Б. 1969: 546**). В «Охранной грамоте» увлечение этими книгами поставлено в контекст «Сердарды» (**Пастернак, 4: 158—159**). Таким образом, к зиме 1914/1915 годов знакомство Пастернака с Рильке было давним и интенсивным.

²¹ Интересная параллель к вчитыванию *арфы* в цитатную аллюзию на образ бушующей стихии есть в концовке «Лета» (1931), где «Пир» Платона наложен на «Пир во время чумы». В парафразах из песни Мэри у Пастернака появляется игра на арфе, отсутствующая как у Пушкина, так и в «Чумном городе» Джона Вильсона (John Wilson, «The City of the Plague», 1816):

И это ли происки Мэри-арфистки, Что рока игрою ей под руки лег И арфой шумит ураган аравийский, Бессмертья, быть может, последний залог.

Правда, упоминание о музыкальных инструментах есть в самой песне Мэри Грей у Вильсона:

I gaed into a small town — when sick o' my roaming — Where ance play'd the viol, the tabor, and flute... (Уилсон: 582).

Прямых свидетельств об изучении Пастернаком английского источника Пушкина нет, но есть косвенное (замеченное Е. Б. Рашковским): размер «Лета» (Ам4жм) совпадает с размером песни Мэри Грей (у Пушкина не сохраненным). Другие возможные источники — связанные с игрой на арфе/лютне образы Диотимы Гельдерлина (о Диотиме в «Лете» Пастернака и ее литературных источниках см. **Жолковский 2004а**) и *королевы шотландцев* Марии (Мэри) Стюарт, героини переведившихся Пастернаком Суинберна, Шиллера и Словацкого и его собственной «Вакхалии».

Вообще же, вчитывание инструментов в пейзаж ср. начиная с «Близнеца в тучах» (1913): в «Эдеме» (*Когда за лиры лабиринт...*), «Венеции», «Лирическом просторе»; в ПБ ср. *лес...* как *гладиатор органа* («Весна»); в «Сестре моей — жизни»: *Теперь бежим сощипывать, Как стон со ста гитар <...> Садовый Сен-Готард* («Дождь»), в «Темах и вариациях» — Нескучный, похожий на *тень гитары, С которой, тешась, струны рвут*.

²² Об игре с этим табу в строке *Ягайлов и Ядвига* теологического стихотворения «Давай ронять слова...» см. **Жолковский 1976а: 72**.

²³ В инфинитивном письме инобытие может даваться как возвышенным, так и сниженным. У Фета согнанная с берега ладья романтически поднимается ввысь (*Одной волной подняться в жизнь иную*), у Пастернака возглас сталкивается вниз, чтобы лишь в конце удостоиться возвышения. Об инфинитивном письме Пастернака см. **Жолковский А. К. 2008**.

²⁴ Впрочем, первый инфинитив располагается хотя и в конце предложения, но в начале строки, чем обеспечивается анафорическая единооб-

разность стиховых позиций, оттеняющая контраст (по линии порядка слов) между первым и тремя последующими инфинитивами.

²⁵ Отсутствие прямой речи во 2-м предложении как бы изображает паузу между возгласом и его эхом: варьирующий повтор *низринуть* в *столкнуть* читается как чисто словесный, а не означающий повторение возгласа.

²⁶ Инфинитивное и назывное письмо родственны друг другу своим грамматическим минимализмом и охотно сочетаются **Жолковский 2005 [2002]**.

²⁷ Дееспричастия — частый способ распространения инфинитивных серий.

«МНЕ ХОЧЕТСЯ ДОМОЙ, В ОГРОМНОСТЬ...», ИЛИ ИСКУССТВО ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

1. Второе рождение Пастернака

Написанное восемь десятков лет назад, «Мне хочется домой, в огромность...» (*далее* — МХД) остается одним из самых знаменитых стихотворений Пастернака (*далее* — П.). В «Острове Крыме» Аксенова (1981) его цитирует некий десятиборец, имеющий настолько смутное представление о поэзии, что приписывает его «поэту Борису Манделштаму». Впрочем, это сопряжение двух поэтических имен не так абсурдно, как кажется.

1.1. Разговор о квартире

Когда осенью 1933 г. Манделштамы получили, наконец, квартиру, одним из первых поздравить их пришел Пастернак.

«Ну, вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи», сказал он, уходя <...> О. М. был в ярости».

Ответом стали его «стихи о квартире», то есть стихотворение «Квартира тиха, как бумага...», написанное в ноябре 1933 г. (**Манделштам Н. 1999 [1970]: 176**).

Развивая далее свою мысль о двух «антиподах», Н. Я. Манделштам пишет далее (с. 176—182), что за их разным отношением к квартире (и письменному столу — она ссылается на живаговский стол в Варькине) 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 открещивался от литературы...»

Социальные: «Пастернак — домашнее, московское явление <...> Этой московской своей природой он понятен деятелям нашей лите-

ратуры <...> А Манделштам — номад, кочевник, от которого шаркаются даже стены московских домов <...> Москва от рождения принадлежала Пастернаку <...> и все осталось при нем <...> Между интеллигентом и народом Пастернак хотел бы воздвигнуть защитную стену государства¹. «Эта ставка на государство с его чудесами совершенно чужда Манделштаму <...> И литература соответственно обращалась с ними — благоволила <...> к Пастернаку и <...> уничтожала Манделштама <...> Еще в 27-ом году я <...> сказала Пастернаку: “Берегитесь, они усыновят вас”».

И хотя разрыв Пастернака с советской властью был все равно неизбежен и действительно произошел с выходом «Доктора Живаго», в начале 1930-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 Манделштаме, начавшийся, как известно, с квартирных условий². По мнению Н. Я. Манделштам, стихотворение «Квартира тиха, как бумага...» было реакцией лишь на «незаконченный разговор <...> в передней»³, но возможно, что началом поэтического диалога о квартире послужило — незаметно для собеседников и мемуаристки — именно МХД⁴, а еще одной репликой в нем стал манделштамовский «Ленинград»⁵.

Но обратимся к МХД — 3-му отрывку цикла «Волны», открывающего сборник «Второе рождение» (ВР)⁶.

- | | |
|-----|--|
| 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 зазубришь,
Как был, запомнишь наизусть.

Эти стихи с поразительной полнотой представляют весь усыновленческий комплекс, инкриминируемый Пастернаку вдовой Мандельштама: за любовью к квартире, пусть коммунальной, к сидению за столом и к московскому пейзажу вырисовывается приятное строящегося социализма и его жесткой дисциплины в обмен на взаимность со стороны современников и истории. Особенно хорошо это видно на фоне сходств с двумя мандельштамовскими текстами.

Пастернак: МХД	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	у меня еще есть адреса... найду мертвецов голоса
огнями улиц озарюсь перегородок тонкоробость	ленинградских речных фонарей я на лестнице черной живу; стены проклятые тонки

пожизненность... жизнь сидячей врастающей в заветы дней; встаешь и строишься, Москва	и некуда больше бежать 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 зима ... повалят с неба взятки; сугробов снеговых	в висок ударяет мне...; столько мучительной злости; страха струя декабрьский денек
тонкоробость; опавшей сердца мышцей	в висок ударяет мне вырванный с мясом звонок; 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 мертвецов голоса
пожизненность, подследственных, приму тебя, как упряжь	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, МХД далеко от «честного предательства» и скорее читается как сознательное воплощение амбивалентности занятой поэтом позиции. Попытаемся понять, каким образом его структура, оставаясь в пределах пастернаковской поэтики, решает противоречивые идейные и стилистические задачи момента.

1.2. “Соблазн адаптации”

Сборник «Второе рождение» ознаменовал существенную ломку поэтического голоса П. Между незамутненным субъективным экстазом ранней лирики и христианской жертвенностью поздней лежит целая полоса добросовестного вставания попутчика в социализм, стремления «к труду со всеми сообща и заодно с порядком» и даже готовности «писать плохо», чуть ли не в стиле Демьяна Бедного⁷.

Этот период диалектического антитезиса своеобразно сочетал прежний восторг перед чудом земного бытия с будущим акцентом на духовных и этических ценностях, а в формальном плане про-

кладывал, 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.

Отвечая на анкету о постановлении ЦК о литературе 1925 г., П. 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 разрешению тем, ею намеченных» (Пастернак, 4: 618).

Мотив “пластического господства”, чудесной органической власти целого, мироздания, над *каждой малостью* — характерный инвариант поэзии П. и один из краеугольных камней его философии и эстетики, восходящей, в частности, к Толстому и Гёте⁸. Мир П. — мир великолепной игры сил, естественных и мистически чудесных, мир единства всего со всем, малого с великим, дома с улицей, сегодняшнего с вечным. Столкновение этой гармонической картины мира с противоречивой реальностью побеждавшего социализма было непростым и поучительным.

Пластическое господство, в котором П. отказывал диктатуре пролетариата в середине 1920-х годов, он вынужден был признать в начале 1930-х. Поэт, в 1928 г. написавший: *Я 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 торжества новой коллективистской морали. Кнут диктатуры в сочетании с ее идеологическим пряником подействовал на воображение не одного интеллигента 1930-х годов, в СССР и за его пределами. Свидетельствами о внутренней механике подобного процесса богаты стихи и высказывания П. начала 1930-х годов.

Рассмотрим некоторые характерные приемы поэтической адаптации к новому, обращая внимание на использование в них традиционно пастернаковских установок. Начнем с мотивов предметной сферы, излагая идейное содержание ВР методом раскавыченной сборной цитаты. Выделяются четыре типовых аргумента в пользу приятия нового.

(1) **Добровольное, даже радостное, подчинение силе.** Даль, а может, близ 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 неизбежным, но по-своему творческим насилием царских войск, бравших Кавказ так, как берут женщину (то есть силой, смешанной с любовью, причем помимо воли столичного Петербурга), убеждают в желательности подчинения силе, пока ты жив и не моща и о тебе не пожалели.

- (2) **Надежда на добрые перемены и коллективизм.** Можно надеяться на славу и добро; все одето сменой устоев, переустройством, преображением света; нужно унять временную блажь; весной слышен шелест новостей и истин, впереди необоримая новизна, жизнь вне сплетен и клевет; в комнату вместе с любимой вторгается будущность; 1-е мая обещает процветание живых нравов, песен, пашен, промыслов и созревшего и перебродившего духа, который не может не сказаться по неволе; душа уходит с Запада, революционная воля несет облегчение женской доли, освобождение от язв ревности, счастливое будущее детей; новая жизнь — залог труда со всеми сообща; пересмотр устоев обещает поэту сверхъестественную зрелость, жизнь не виршеписца, а самих поэм, устранение фальши литературного быта, неслыханную простоту и естественность стиля и понятность людям, способность раствориться в родном пейзаже и языке, — подобно Пушкину и Лермонтову.
- (3) **Опора на традицию, выдача нового за привычное старое.** Пересмотр устоев вдохновляется отчетом поколений, служивших за сто лет до нас; опытом больших поэтов (в частности Пушкина, автора «Стансов» к Николаю I и «Пира во время чумы», и Шопена, чудом сдерживающего прыть горлопанов, распинающих его и его рояль); утешительной параллелью с началом славных дней Петра; непрерывностью цепи весенних праздников, ведущей от 1-го мая в прошлое — к березам Троицы и огням панатеней и в будущее — к расцвету коммуны.
- (4) **Социализм как часть пейзажа.** Метафорой пересмотра устоев, стремлений и поступков поэта становятся смена волн и пеня/пена моря; о плене и отчете поколений повествует 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 строительств⁹.

Все четыре типа “приятия нового” органично укоренены в поэтическом мире П.

“Подчинение силе”, заваленность огромными массами, ошеломленность *великолепием выше сил* и т.п. — излюбленный мотив П.¹⁰

“Надежда на добро” естественно вписывается в общеоптимистический, великолепный мир П.; в частности “перемены, преобразования” — одна из манифестаций темы “великолепия, интенсивность”, а “коллективизм” вполне допускает интерпретацию в духе “единства, контакта”.

“Опора на традицию, выдача нового за привычное старое” — это совмещение “чудесного контакта во времени” (между прошлым, настоящим и будущим) с “приравниванием обыденного (настоящего) великому (прошлому, будущему)”. Последний мотив — характерная манифестация великолепия по принципу: *Это поистине новое чудо, Это, как прежде, снова весна*; очевидна и связь с (2), часто принимающая форму пастернаковского мотива “запросто в будущем”¹¹.

Наконец, “социализм как пейзаж” ставит на службу “новому” основополагающий инвариант П. — контакт с природой, внешним миром¹².

Адаптация к новому захватывает и сферу поэтического языка, — происходит

- (5) **Упрощение стиля.** Уменьшается затрудненность синтаксиса, словаря, тропов; четче выступают из фона авторское “я” и вообще человек — в отличие от метонимической растворенности в окружающем у раннего Пастернака¹³. Это движение к понятности, к более демократическому/классическому стилю (продолжавшееся в поздний период) заложено в общей установке П. на великолепие обыденного, низкого, провинциального, одной из стилистических проекций которой является охотное смешение стилей, использование диалектизмов, канцеляризм и т.п. Однако в ранних стихах эта тенденция приводила скорее к темноте и косноязычию, и неизвестно, как пошло бы движение к неслыханной простоте (= искусству «писать плохо, со своей точки зрения», см. Примеч. 7), если бы не давление советской культурной ситуации.

1.3. “Саботаж”

Новое, однако, принимается в ВР не с закрытыми глазами. Приятие происходит в компромиссных, а не крайних, формах, то есть на некой гуманистической, а не классовой, основе, и тон его

далеко не безогляден. Выделим два основных идейных мотива и один стилистический эффект, подрывающие безоговорочность служения необоримой новизне.

- (6) **Некатегоричность утверждения нового: предположения, вопросы, оговорки и т.п.** Смысл испытанного еще не полон, здесь будет спор, тяжба; о если бы проблемам социализма наглядность Кавказского хребта! — тогда бы...; переправляй, но только ты, то есть даль/близь социализма, а не пустозвонство льстецов; даль эта, однако, лишь курится сквозь дым теорий; Кавказ, что мне делать? О знал бы я...! Речь идет лишь о бутоне кануна: первомайский дух не сможет не сказаться по-неволе лишь в далеком будущем; надежда славы и добра — соблазн, который может завести в тупик, и чтобы поддаться ему, приходится утешаться историческими параллелями.
- (7) **Обилие образов грусти, слабости, болезни, насилия, смерти.** Волны шумят в миноре, их тьма (знаменательный каламбур!), они бегут во весь разгон тоски; изображаются борьба и закат живых достоинств и закат Запада — усадьбы без хозяев. Кавказские пейзажи переполняют образы фигурального и буквального зла: лязг кинжалов, неизбывное насилие, война, гнев, бескормицы, поражение, неволи, автомат, залпы перестрелки, злорадство, грызть, разбой, горные набег, мертвецы, обстрел, газовая атака, обезглавленных гортани, казенные замки и т.п. Значительная часть стихотворений ВР насыщена образами трудностей, страданий, болезней, смертей: мы на пире Платона во время чумы, где шумит ураган аравийский; «смерть поэта» — Маяковского; чтоб после смерти...; в загробный гул...; чтоб сдать болезни тяжесть тяжкую...; бюджет, грусть, бесплодие, обман, головизна вымысла, жилплощадь, шум уплотнителей, унынье, дровяной голод; под экипажи парижан... и, мякоть в кровь поря, не плакать, не умирать, распятым застыть; строчки нахлынут горлом и убьют; полной гибели всерьез; а если из калек, от смерти не спасет таблетка, всей слабостью клянусь остаться в вас; дней порвалась череда; скончался большой музыкант; закат уюта и авторитета; дорога со всей прямою направилась на крематорий; вьюжная нежить, затворы последних убежищ; мертвый город и остывший горн; мятежи и казни; пока ты жив и не моща; в нас что-то плачет: пощади; печали час; плакав вчер целый.
- (8) **Бедный до сухости «канцелярский стиль»,** например: *И так как с малых детских лет Я ранен женской долей 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 ((1)—(5)), приемы его подрыва ((6)—(8)) также базируются на коренных свойствах пастернаковской поэтики.

Некатегоричность приятия социализма вырастает из яркой условности (метафоричности, риторичности) языка — путем придания ей прямого, ценностного, а не чисто поэтического смысла. Вопросы, сравнения, обороты с *бы* и прочие модальности становятся орудием постановки «нового» под сомнение. Достаточно сравнить всерьез мучащие лирического героя ВР альтернативы (*Даль? Близь?; О, если бы..., — Тогда бы...*) с брызжущими уверенностью чисто риторическими вопросами и модальностями «Сестры моей — жизни» (*Куда мне радость деть мою?; Так сел бы вихрь, чтоб на пари...; О, верь игре моей; Когда еще? Когда, когда не...?*).

Аналогичным образом переосмысляются и грусть, слабость, боль, уничтожение и т.п., традиционно игравшие у П. роль оборотной стороны 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 логического конца установку на «фразу, доступную бедным» (Зошенко), вновь возвращает П. к косноязычию, но на этот раз не субъективного, а канцелярского толка. Затрудненность этого официального резонерства то ли подрывает органичность приятия нового, то ли иконически выражает его «скрипучую» (Мандельштам) трудность.

Эти и другие отклонения П. от генеральной линии вращающегося в социализм, как и общая независимость поэтического голоса, не прошли незамеченными. Достаточно сказать, что «пушкинские» стансы («Столетье с лишним не вчера...») долго не перепечатывались в составе ВР после 1934 года, а там официальная роль первого поэта и вообще перешла к Маяковскому.

Но обратимся к интересующему нас очень представительному стихотворению этого периода — к 3-му отрывку «Волн».

2. Тема стихотворения

Тематическое ядро МХД представляет собой сплетение ряда мотивных комплексов.

2.1. Инвариантные мотивы

Как **общепастернаковский текст** МХД воплощает центральную тему П. — великолепие и единство мира¹⁴. Ее подтему “великолепие, интенсивность” представляют мотивы:

- значительность малого (ср. *огромность квартиры*, опасность предобеденной прогулки);
- полнота, максимальность (*насквозь, пожизненность, направо и налево, укроет, наизусть*);
- интенсивные движения (*пройду, сечет, повалят, вихрь, встаешь, зазубришь*);
- большие категории (*огромность, свет, пожизненность задачи, заветы дней, Москва, будущих безумств, стих, быть*);
- сильные чувства и зловещие состояния (*наводящей грусть, темень, просто страсть, охулки на руки не класть, опавшей сердца мышцей, безумств*).

Пронизана каждая строфа и манифестациями второго центрального инварианта П. — подтемы “единство, контакт” — таковы, как:

- вхождение в дом и озарение в I строфе;
- проникание в II;
- проникание/врастание в III;
- выход из дома и контакт с пейзажем (*деревья, дома, переулки, снег ...*) в IV—VI, в частности соседство обеда с тьмой и опасностями в V; проникание и окутывание в VI (*снег/осины*);
- эмоциональное приятие нового, совмещенное с дрожью и великолепной слабостью (состоянием “нет сил”) в VII;
- окутывание (*упряжь*) и оставление следа (*зазубришь, запомнишь*) в VIII.

Как характерный **представитель ВР** в целом стихотворение посвящено приятию социалистической нови в его пастернаковской версии, и этим в основу его мотивной структуры кладутся очерченные выше приемы адаптации и саботажа в их со- и противопоставлении с актуальной поэтической практикой и более широкой литературной традицией.

Действительно ли речь идет о социализме? Однозначных указаний на него в тексте МХД нет: называемый по имени в других стихах ВР, здесь он лишь проглядывает из-за таких двусмысленностей, как *врастающей* (в социализм?), *заветы* (Ильича?), *задача* (очередная? советской власти?), *строишься* (строишь социализм?). Впрочем, и этих намеков на навязшую в зубах политическую фразеологию было вполне достаточно для современников, а финальный образ Москвы вообще сработан под одного из глашатаев социалистической стройки, прокламировавшего готовность наступать, во имя нее, на горло собственной песне.

В 1926 году, в стихотворении «Две Москвы», посвященном превращению большой деревни в индустриальный социалистический город, Маяковский писал:

чтоб видеть, / как новое в людях роится, / 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 МХД); новый город, *который / деревню погонит на корде* (ср. *упряжь* в МХД, VIII); *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*)¹⁵ приводят за собой еще один важный, а по времени даже более близкий подтекст. По-видимому, 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).

Таким образом, характерное для этого периода творчества П. сочетание «соблазна» и «саботажа» разрабатывается в злободневном **интертекстуальном ключе**.

Топос «укрощения/запрягания лошади/Музы» мог обладать для Пастернака особой притягательностью по ряду причин. Прежде всего, мотив конной езды был укоренен в его личном биографическом и поэтическом мифе¹⁶. Кроме того, его с давних пор занимала выработка дистанции по отношению к поэтической самопрезентации Маяковского, одновременно привлекавшей и отталкивавшей П., и потому отсылка к недавнему погибшему пророку трудного служения новому не означала полного с ним согласия. Пережив трагическую смерть Маяковского и размышляя о собственном втором рождении в обстановке строительства социализма, П. сталкивался с двояким вызовом: с одной стороны, научиться по-маяковски наступать на горло собственной песне и впрягать свою поэзию в телегу проекта, но, с другой стороны, выработать способ делать это по-своему, на своих условиях. Такова была подоплека пастернаковского притяжения упряжи¹⁷ — уклончиво дву-

смысленного, ненасильственного, а потому и почти естественно-го, органичного, эмоционально удобоваримого.

2.2. Жанр

В жанровом плане перед нами освященные веками раздумья о назначении и судьбе поэта в традиции пушкинского «Пророка». Связь с «Пророком», не только по принципу памяти жанра, но и в смысле прямой переключки, — важный аспект структуры МХД. Действительно, как и у Пушкина, в центре стихотворения находится фигура заново рождающегося поэта. Это возрождение связано с возвращением из некоего иного места (из пустыни; с Кавказа) и 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 *подследственной* природы, укрытой снегом, непосредственно предшествующая поэтическому взлету VII строфы. Самый взлет начинается с опадания сердечной мышцы (примечательна демонстративно медицинская терминология!), 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 внял я <...> И горный ангелов полет, И дольной лозы прозябанье, И гад морских подводный ход*).

В пользу интертекстуальной связи с «Пророком» говорят также более частные переключки, ср. *грудь мою рассек и: как предмет сечет предмет*. По-футуристски анатомическое прочтение этого сечет активизируется оборотом *тонкоробость перегородок*, который, особенно в контексте *пройду, как свет*, приобретает отчетливо рентгеновские обертоны, в свою очередь, резонирующие с пушкинским образом мгновенной проницаемости мира для мысли поэта¹⁸. Кстати, последний мотив находится в центре более ранней и прямой вариации Пастернака на тему «Пророка» — «Мчались звезды. В море мылись мысы...» (1923), но теперь гимн поэтической мощи оказывается подчинен общественной теме поэтиче-

ского служения (то есть как бы пушкинскому *Исполнишь волею моей*). Это вполне соответствует происходящей в ВР переориентации Пастернака с романтика Лермонтова, поэтического адресата «Сестры моей — жизни», на Пушкина, в 1920-е годы сбрасывавшегося с парохода современности, а в 1930-е провозглашенного великим предшественником официальной культуры и вполне всерьез принятого за литературный образец столь разными фигурами, как Пастернак и Зощенко.

2.3. Локальная тема

Само по себе и по месту в цикле, МХД — это стихотворение о “тоске по дому”, перебивающей впечатления от Кавказа, которому посвящены остальные отрывки «Волн» (и многие другие стихи ВР)¹⁹. Как и предыдущие компоненты темы, этот мотив обростает у П. богатыми интертекстуальными коннотациями, представая в виде очередной вариации на традиционный в русской литературе топос “дом/квартира поэта”.

Одна из ветвей «квартирной» традиции проходит через «Что делать?» и «Преступление и наказание» и протягивается в советский период, где авангардистские, попутнические и соцреалистические трактовки соотношения между личным/частным и общественным/коммунальным пространством и вообще вся жилищная проблематика многообразно отразились в прозе Замятина, Зощенко, Олеси, Булгакова, Ильфа и Петрова, Пастернака и других авторов²⁰. В лирике же жилье поэта часто принимает на себя роль обители творчества: параметры жилища и поэзии накладываются друг на друга, так что стены дома, его окна, потолок, мебель и т.п. и их взаимоотношения с внешним миром становятся метафорами/метонимиями творческого процесса. Такова трактовка жилья в уже упоминавшейся мандельштамовской «Квартире» (которая открывается эмблематическим приравниванием квартиры бумаге) и двух ее источниках, написанных тем же размером (3-ст. амфибрахийем) — «Друзьям» Блока (1908) и «Балладе» Ходасевича (1921)²¹.

Во всех трех текстах развивается мрачный взгляд на квартиру как воплощение затхлости поэтической профессии, а надежды возлагаются на перемены, в частности на бегство прочь из давящих стен²². У Блока альтернатива квартире (где *Все стены пропитаны ядом*) намечена лишь бегло (*Зарыться бы в свежем бурьяне*) и предполагает полный отказ от творчества, поэзии и вообще сознания (*Забиться бы сном навсегда! Молчите, проклятые книги! Я вас не писал никогда!*). Мандельштам бросает вызов всей атмосфере торжествующего сталинизма и готов вновь обратиться к подлинным

истокам поэзии, хотя бы это означало находить творческий стимул в осознании ужасной реальности: *И вместо ключа Ипокрены Давнишнего страха струя Ворвется в халтурные стены Московского злого жилья*. Отсылка к классическому символу поэтического вдохновения, по всей вероятности, подсказанная образом, венчающим «Балладу» Ходасевича, лирический герой которой успешно выходит за пределы стен своей жалкой комнаты, даже не покидая ее, — превратившись, с помощью магии творчества, в архетипического поэта всех времен и народов Орфея. Тем самым Ходасевичу удается преодолеть сугубую негативность блоковской трактовки квартиры поэта, совместив ее с топосом возрождения поэта, в частности с элементами пушкинского «Пророка»²³.

Отрицательная оценка квартиры в противовес положительной оценке внешнего мира соответствует романтико-символистскому убеждению, что настоящая жизнь и высшие ценности, *realia*, находятся где-то в ином пространстве, нежели обыденные *realia*. Эта установка, разумеется, противоположна пастернаковской позитивной оценке как домашнего, так и внешнего пространства²⁴; собственно, для такого приятия как микро-, так и макромира иногда находилось место и у символистов. Два стихотворения Брюсова, символиста, пришедшего к союзу с советской властью, — «У себя» (1902) и «У Кремля» (1923), — написанные оба в 4-ст. ямбе, но со знаменательным разрывом в двадцать лет и соответствующим разбросом оценок, могли подсказать Пастернаку пути медиации между отвержением и приятием неприкрашенных реальностей социализма.

В первом лирический герой Брюсова сохраняет привязанность к привычной обстановке, но обнаружив, что огонь там остыл, и глядя на свое прошлое “я” как на сброшенную кожу, решает покинуть дом в поисках новых совершенств²⁵. Во втором же, выдержанном в официальном советском ключе, Брюсов демонстративно пересматривает первое, в буквальном смысле обращая заявленный там центробежный маршрут: теперь лирический герой, напротив, возвращается из различных экзотических дальних мест в Москву, к Красному Кремлю, каковой объявляет одновременно своим домашним миром и центром мировых чудес²⁶.

В МХД практически совмещены все брюсовские маршруты (герой возвращается в свой московский дом из экзотической дали, затем выходит оттуда в городской пейзаж строящейся Москвы) и оценки (привычный домашний мир предстает одновременно грустным и желанным, а Москва — локусом чудотворства). Таким образом, П., по иронии судьбы, повторяет, восемью годами позже, просоветскую метаморфозу Брюсова, которую он еще недавно воспринимал как насилие поэта над собственным поэтическим “я”²⁷.

2.4. Интегральная тема

Итак, традиционная тема поэта-пророка и непосредственно волнующая лирического героя тоска по дому, в частности по своей поэтической обители, преломляются сквозь призму как общепастернаковского восприятия мира в его великолепии и единстве, так и актуальной в этот период проблематики приятия нового. Говоря схематично, поэтическое содержание стихотворения (его интегральная тема, $\theta_{\text{инт}}$) задается комбинацией следующих тематических величин (и их интертекстуальных проекций): инвариантной темы П. ($\theta_{\text{инв}}$), инвариантной темы данного периода его творчества ($\theta_{\text{пер}}$), темы избранного жанра ($\theta_{\text{жанр}}$) и локальной темы ($\theta_{\text{лок}}$):

$$(9) \theta_{\text{инт}} = (a) + (b) + (c) + (d);$$

(a) $\theta_{\text{инв}}$: великолепие и контакт (и их разновидности);

(b) $\theta_{\text{пер}}$: приятие нового / саботаж (и Маяковский);

(c) $\theta_{\text{жанр}}$: судьба поэта (и «Пророк» Пушкина);

(d) $\theta_{\text{лок}}$: тоска по дому / квартира поэта (и Блок, Ходасевич, Мандельштам, Брюсов).

Ценность воплощения подобной комплексной темы зависит от оригинальности и убедительности связей, устанавливаемых между ее компонентами. Как можно видеть, эти компоненты (включая их интертекстуальные проекции) обнаруживают ряд взаимных притяжений, предрасполагающих к совмещению. Тоска по домашнему уюту, топос дома поэта и единство дома с макромиром позволяют сделать квартиру стержнем тематического развития, а второе рождение поэта, теперь уже в качестве пророка, спроецировать на выход за стеснительные пределы квартиры, используя печальные обертоны тоски в качестве мотивировки отрицательных эмоций, сопутствующих амбивалентному приятию-саботажу нового.

3. Глубинное решение

Общий тонус стихотворения можно описать как двусмысленно-восторженное приятие поэтом новой социалистической Москвы в качестве некой упряжи — тяжелой, но полезной 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?

3.1. “Приятие по инерции”

Центральным нервом стихотворения, так сказать, его главным глубинным тропом, является

(10) приятие трудного, чуждого, нежелательного и т.п. нового путем выдачи его за легкое, знакомое, симпатичное и т.п. старое.

Приспособление к трудной реальности, примирение с жизнью, а в конце концов и со смертью — одна из вечных тем искусства, и для ее воплощения оно выработало богатый арсенал поэтико-риторических фигур²⁸. В МХД применена одна из них, реализующая задачу (10) тем, что

(11) некий трудный, неприемлемый X ставится в конец целой цепи, начинающейся с его вполне приемлемых вариантов — предвестий (ПреХ-ов)²⁹, создающих инерцию приятия.

Фигура “Приятие по инерции” основана на так называемой технике утвердительных ответов (yes-response-technique), давно разработанной в теории рекламы и привлекшей внимание Эйзенштейна, который цитирует следующий пример из книги профессора Оверстрита³⁰.

«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» (см. **Эйзенштейн, 5: 428—499, Оверстрит 1925: 16—17**).

Аналогия грубая, но полезная, позволяющая взглянуть на МХД 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. Но, конечно, в МХД применен утонченный вариант “приятия по инерции”: в двух отношениях П. 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 странною любовью*, для чего yes-response-technique Оверстрита модифицируется в своего рода yes-and-no-response-technique. С одним из проявлений амбивалентности «приятия по-пастернаковски» мы уже знакомы: принимаемый социализм не называется по имени, а дается обиняками (*врастающей, 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, то есть как бы не всерьез, и по отдельности читаются сравнительно невинно, но вместе производят отчетливо мрачный 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 образе “упряжи”, символизирующей общественный договор поэта с властью, выделяются четыре важнейших свойства: это нечто новое, тесное, неприятное и непоэтичное. И принцип инерции применяется к каждому из этих параметров, проецируясь таким образом во временной, пространственный, эмоциональный и метапоэтический планы текста, а также в сферу формально-стилистических решений. В результате, к изначальной протяженности инерционной мелодии и ее мажорно-минорной амбивалентности добавляется полифония нескольких голосов, так что процесс приятия в целом становится более многосторонним, а значит, более органичным и скрытым. Присмотримся к искусству этого голосоведения.

3.2. Предметные решения

3.2.1. В пространственном плане с помощью мотива (4) контакт с новым как с пейзажем и в согласии с (9d) тоской по дому, а также в соответствии с пастернаковской установкой на наследование Москвы принцип (11) реализуется как

(12) приятие нового под знаком контакта последовательно: с домом — пейзажем — Москвой.

Важный аспект пространственного приятия нового в МХД состоит в постепенной подмене “устремленности внутрь”, в квартире, к привычному и пассивному (утробному) покою, — “выходом наружу”, активным проникновением/врастанием в жизнь и будущее, причем влезание в тесную упряжь поэт обуславливает широким распространением своих стихов. Итак, эта подмена основана на характерной для П. медиации между пассивностью и активностью вообще и между окутыванием и вторжением в частности, а также на нейтрализации противопоставления между теснотой и простором, что подготовлено целой полосой более приемлемых предварительных вариаций на ту же тему — длинной цепи перемещений и других пространственных взаимодействий, образующих сюжет стихотворения. При этом с самого начала устанавливается связь, если не тождество, заключенности в тесном пространстве (в квартире; за письменным 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 такая оценка у П. вполне естественна, то с замкнутыми дело обстоит вроде бы сложнее; ср., впрочем, такие явно позитивные образы метафорической тюремности, как *Кто это, гадает, глаза мне рюмит Тюремной людской дремой* («Девочка», 1922) и позднюю вариацию на ту же тему *Дай запру я твою красоту В темном тереме стихотворенья* («Без названия», 1956).

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, *сидячей* и *грущу* в III), так и активной моторикой (*войду, пройду, насквозь, сечет, врастающей*). А прогулка по Москве оригинально совмещает неизбежный размах движения с неожиданным понижением активности героя:

в IV—I строфах 1-е лицо сменяется 3-м, а герой превращается из действующего субъекта в неназванного свидетеля активных действий стихий.

Две заключительные строфы венчают 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 взаимность договора (...*тех ради...*)³¹.

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

3.2.2. Во временном плане в согласии с (9d) «стремлением домой» и формулой (12) осуществляется

(13) незаметное подверствывание строящегося нового к знакомым, домашним картинам московского быта и пейзажа — по парадоксальному принципу «опять новое».

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 нацеленности предприняемого нового акта на уже бывшее, знакомое.

Так складывается важнейший риторический ход стихотворения: путь в строящееся, новое, чужое прокладывается через домашнее, привычное, знакомое — через образы московского быта и пейзажа. В многочисленных картинах, занимающих первые шесть строк, 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...*), что подчеркивается настойчивым повторением анафорического *опять*. Этому предметному решению вторят соответствующие стилистические — в области ритмики, грамматики и синтаксиса, речь о которых впереди.

3.2.3. В эмоциональном плане приятие носит отчетливо амбивалентный характер. Его оборотной стороной становятся — в духе

негативных образов типа (7) “боль и проч.” и в согласии с (1) “подчинением силе”, с (9d) “тоской (по дому)” и с развитием темы (9с) “судьба поэта”, —

(14) мрачные коннотации московской жизни — эмоциональные, физические и социальные.

Это подспудные и по отдельности невинные, но, как уже говорилось, в совокупности производящие сильный негативный эффект печально-темно-зимние и даже болезненные ощущения (*опавшая мышца*; рентгеновские коннотации II строфы), вынужденность (*сидячая жизнь, упряжь*), бытовые трудности (тонкие перегородки в уплотненной квартире³², уголовно-тюремная фразеология (*пожизненность, охулки на руки не класть, подследственных, сукном*)).

Но и негативный комплекс (14) в свою очередь подвергается приятию по инерции: с опорой на мотивы (9d) ностальгия и (7) грусть осуществляется

(15) приятие тяжелого нового по примирительной инерции, создаваемой тоской (по дому) — грустностью (квартиры) — минорностью (зимнего пейзажа).

Говоря очень кратко, здесь техника создания инерции состоит здесь в том, что одобрению нежелательной упряжи предпосылается серия пилюль и прививок, осторожно дозирующих вводимые негативные эмоции и содержащих их в приемлемом, по своему приятному варианту. В ностальгической теме стихотворения к этому предрасполагает минорность, но и притягательность тоски по дому, в общепастернаковской поэтике — готовность восхищаться миром даже в его горестных проявлениях, а в риторике ВР — характерная амбивалентность чувств. Особенно оригинальным решением здесь является описание квартиры как *наводящей грусть*. Вообще говоря, тосковать было бы естественнее по веселью, но настроению типа *Пускай... И по такой... И я приму...* соответствует именно “тоска по грусти”. Существовало, однако, что грусть, наводимая собственной квартирой, это грусть «своя», приемлемая, даже сладкая. То же верно относительно добровольной прикованности к столу, а также всего комплекса знакомых минорно-зимних переживаний пейзажного эпизода³³.

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*.

3.2.4. На службу медиации между трудной новизной и лирическим “я” поставлена и **(мета)поэтическая ипостась** последнего, подразумеваемая мотивом (9с) «судьба поэта». Ее трактовка выдержана в духе пастернаковского взгляда на поэзию как на великолепную силу и орган контакта, на нечто причастное жизни, повседневности, пригороду и в то же время будущему, вечности, а также как на императивную обязанность, долг³⁴; она согласована также с установками на (1) “подчинение пластической силе”, (2) “коллективизм” и (9d) “приверженность дому”, а также с (14) “мрачными мотивами”. В результате имеем:

(16) поэтическое начало как сочетание (а) сверхъестественных восторгов, причастности к вечности и другим большим категориям и (b) обыденности, взаимности, подчинения силе и долгу.

Реализуется эта сложная тематическая установка с опорой на два престижных топоса русской поэзии: на прозаизирующую гражданскую струю (восходящую к Некрасову и позднему Пушкину), с ее вниманием к обыденным нуждам рядового человека, и на футуристическое предпочтение реального труда и его орудий искусству как таковому³⁵. По печальной иронии судьбы (отразившей мутацию демократической революции в диктатуру³⁶), П. видел теперь свою задачу в постановке гражданского наследия на службу власти — в воспевании прелестей упряжи³⁷, для натурализации которого в построение он вовлек романтический образ поэта/пророка/мученика. Но к 1930-м годам этот поэтический самообраз претерпел у П. серьезные сдвиги, и на передний план выдвинулась именно его жертвенная природа, вкуче с осознанием поэзии как обязанности, служения, долга. Вся структура МХД держится на образе лирического героя, воплощающего собой единство боли и слабости со сверхъестественной зрячестью, ошеломленности и подчиненности — с причастностью миру больших категорий, обыденности — с вечностью³⁸.

Эстетическая программа П. всегда строилась на медиации между высоким и низким, на его готовности и умении увидеть поэзию — под ногами (**Пастернак, 4: 632**), на том, что он сам назвал «общением восторга с обиходом». В МХД непосредственный импульс, по-видимому, исходит от ностальгической темы стихотворения: несмотря на любовь к путешествиям и картинам мощной экзотической природы, Пастернак остается поэтом-дачником — поэтом Москвы и Подмосковья, за стволлами которого ему все рав-

но мерещится море. Принципиальный смысл эта привязанность к дому и письменному столу приобретает в 1930-е годы, выступая характерным эзоповским сочетанием его одновременно коллаборационистских и диссидентских установок. Другая важная сторона всего этого комплекса — не-парадная обыденность поэзии³⁹.

Излюбленная П. встреча восторга с обиходом и образует символический план основных образов стихотворения.

Такова суть огромности квартиры; экстагического, несмотря на его болезненные обертоты, прохождения перегородок; 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. Вершины этот эстетический турдефорс достигает в заключительном четверостишии. В первой же строке происходит приятие *упряжи*, провозглашаемое с жертвенным величием: *приму* значит одновременно «возьму себе» и «возьму на себя» — как принимают (на себя) ответственность, монашеский постриг, наконец, мученический крест. Далее следует скрипуче-бюрократическое, но и возвышенно-архаичное *Тех ради* (утяжеленное инверсией и внетрихическим ударением на *Тех*), которое призвано скрепить хоздоговор упряжи с будущими поэтическими безумствами.

В согласии с центральным тропом МХД и в духе типично пастернаковской иконической оркестровки встречи восторга с обиходом финальное приятие упряжи вырастает из обыденных, минорных и болезненных мотивов IV—VI строф. По сюжету здесь, при всей заурядности деталей, происходит постепенное нагнетание темени, страсти и «подчиненности» (от *хозяйничать* к *подследственным*), а из-за более или менее скромных горизонтальных ходов (*направо и налево; на прогулке*) выступает более драматичная — экстагическая, но и гнетущая! — вертикаль (*повалят с неба; укроет*).

Иными словами, необходимость социализма и прелести упряжи доказываются в духе характерных для поэта эстетических отношений к действительности; ими определяется и стилистика текста.

3.3. Стилистические решения

В этой сфере “приятию по инерции” в целом и временному решению (13) “незаметное подверстывание нового к старому” в частности вторит убедительный — и настолько органичный, что почти незаметный, — прием из области поэзии грамматики⁴⁰.

3.3.1. В унисон с сюжетом, лексикой и ритмом действует оригинальное употребление **грамматического будущего времени**. Предпринимается

(17) облегчение трудного скачка в будущее тем, что последовательность привычных картин настоящего и ближайшего будущего дается в будущем времени.

Грамматическое будущее 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 будущее время (точнее, совершенный вид настоящего времени в значении будущего) появляется в первой же строфе, заполняет вторую, ненадолго пропадает в III и прочно завладевает глаголами IV и последующих строф. Подобно тому, как цыганка сначала завоевывает доверие клиента, угадав его прошлое и настоящее, и лишь затем переходит к предсказанию будущего, трудность езды в незнаемое облегчается тем, что последовательность совершенно привычных картин настоящего, оформленных в будущем времени, создает инерцию, усыпляющую бдительность читателя. Поэт как бы кричит «Караул! Волки» (и одновременно: «Ура!.. Грусть!.. Упряжь!») по пустякам, так что когда волк (грусть, упряжь) 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, пойдет снег* и т.д. Тем самым достигается своего рода буквализация пастернаковского представления о родстве поэта с будущим. Но в МХД не будущее звучит в прошедшем времени, а, наоборот, привычное прошлое и настоящее — в грамматическом будущем, чем смягчается шок действительно новых неприятностей.

Стилистическая организация текста в целом следует установке (5) на “упрощение”. Стихотворение написано обычным четырехстопным ямбом с регулярным чередованием мужских и женских-рифм, практически без переносов и синтаксических перебросов из строфы в строфу. Синтаксические структуры правильны, без особых инверсий и сложности и без частых у раннего П. причудливых разрастаний. Пожалуй, даже есть тенденция к некоторой монотонности, а в одном месте создается “канцелярский” эффект типа (8).

3.3.2. Интересное проявление стилистического примирения “нового” со “старым” наблюдается в **плане ритма**⁴¹. В стихотворении резко преобладает самая “обычная” IV форма ямба (с пиррихием — пропуском ударения — на 3-й стопе). Процент следующей

Таблица

Формальные структуры

Фаза	Строфа	Схема ударения	Форма ямба	Вокализм		Консонантизм клаузул	Синтаксические членения		
				Ударные гласные	Рифмы				
1	I	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	III	О	О	О	грмнст	[2/3 + (1/3 + 1/3 + 2/3)] + [1/3 + 1/3 + 1/3 + 1]	
			III	И	А	У	грст		
			III (I)	у	у	О	О		пмнс
			IV	А	У	У	зрс		
	II	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	VI	О	О	О	крбрст	[(1 + 1/2) + 1/2] + [1/3 + (2/3 + 1)]	
			I	У	О	У	ксквт		
			I	У	О	О	О		вбрс
	III	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	II (I)	а	Е	О	Е	прдмт	
			IV	А	И	А	здч	[(1 + (+ 1) + 1] + [1/2 + 1/2]]	
III			А	Е	Е	днй			
2	IV	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	IV	А	О	Е	нпв	[1 + 1/3 + (1/3 + 1/3)] + [1/3 + (1/3 + 1/3)] 1]	
			IV	У	Е	А	дм		
			IV	А	А	Е	нлв		
			IV	О	А	А	тзм		
	V	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	IV	А	Е	У	прлк	[(1 + 1/2 +) + 1/2] + [1 + 1]	
			I	У	Е	О	А		стрст
			IV	А	У	У	прлк		
	VI	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	I	А	А	Е	А	взтк	[1 + (1 + 1) + 1]
			I	А	О	У	И	вхр	
			IV	И	Е	А	И	стк	
	VII	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	IV	О	О	И	И	гвх	
			IV (II, I)	и	О	а	И	дцмшщй	
IV			О	О	А	А	фслв		
3	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	IV	О	О	А	А	дмшс	[(1 + 1/3 + 2/3) + [(1/2 + 1/2) + 1/3 + 1/3] + 1/3]	
		II (I)	а	У	А	У	мскв		
		VI (IV)	а	У	У	У	кпрш		
		II	и	И	А	У	бзмстф		
VIII	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑	IV	И	О	У	У	ззбрш	[2/3 + 1/3 + 1] + [1/3 + (1/3 + 1/3) + (1/3 + 2/3)]	
		IV	И	О	У	У	нзст		

по частоте I формы (полноударной) ниже среднего и приближается к теоретически ожидаемому и случайному (Гаспаров М.: 88—95), за счет чего повышена частота II формы (с пиррихием на 1-й стопе). Полностью отсутствует характерная для П., но вообще редкая VII форма (с пиррихием на 2-й и 3-й стопах). В плане сравнительной акцентированности стоп это означает неожиданный для П. подскок в числе ударений на 2-й стопе, достигающей здесь равенства с 1-й, что отличает МХД от средних данных по П. всех периодов, включая «Волны». Здесь торжествует «традиционная» тенденция (в духе XIX в.) к пикам ударности на 2-й и 4-й стопах — над архаизаторской (в духе XVIII в.) тенденцией к усилению 1-й и 3-й стоп, отличавшей П. от большинства представителей советского поэтического термидора (в частности, Суркова). П., если и не достигает тут рекорда традиционности (поставленного Демьяном Бедным — почти 100% ударений на 2-й стопе), то во всяком случае делает явный шаг в этом направлении, останавливаясь где-то на полпути. Так тема привычности оказывается выраженной уже на совершенно подспудном, музыкальном уровне, и П. почти буквально реализует свою программу «писать плохо», à la Демьян Бедный⁴². В результате налицо:

(18) установка на средний ритм: IV форму, среднезыковую частоту I формы, традиционное преобладание 2-й стопы над 1-й (с отказом от патернаковского пристрастия к 1-й стопе и VII форме).

3.3.3. В сфере поэтического синтаксиса (= мелодики стиха в смысле Эйхенбаум 1969 [1922]) важная находка состоит в том, что за, казалось бы, монотонной регулярностью повторов анафорического *опять* (воплощающего “обычность”)⁴³ прочерчивается набирающий силу подъем. Сначала задается равномерность анафорики: в IV строфе повторенным *опять* открываются два независимых предложения по 2 строки в каждом; в V членение столь же симметрично, но предложения уже объединены общим подлежащим (*темень*). В VI строфе независимые предложения разделены уже не точкой, а запятой, и симметрия (2+2) сменяется асимметрией (1+3), сочетающей разрастание с ускорением. Эти приемы драматизации обыденного создают 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, по сюжету совмещающую взлеты (вдохновения; Москвы) с падениями (мышцы), а формально — синтаксическую разветвленность и раз-

мах (сложно-подчиненное предложение во всю строфу) с предельным учащением пульса, достигающим кульминации в эффектном *Опять опавшей* (подготовленном в VI соседством *Опять... Опять...* в смежных 1-й и 2-й строках и непосредственным соположением фонетически сходных *опять* и *повалят* в 1-й).

4. Композиция

4.1. Общий контур

Композиционная организация текста более или менее едина во всех важнейших планах: сюжетном, синтаксическом, ритмическом и рифменном. Она состоит из трех фаз (3+3+2 строфы), сочетает общее развитие к концу с кольцевым замыканием, строясь по спиральному принципу диалектической триады. Общий тонус движется к разрастанию и просветлению, а затем к трудному синтезу светлого и тяжелого, причем контрапункт полюсов чувствуется все время. Изобилуют переключки между фазами и предвестия последующего развития. Общие контуры трех фаз сходны: каждая из них начинается на спокойной лирической ноте, следует драматический подъем, а затем дисциплинирующее сдерживание/связывание, без потери и даже с нарастанием достигнутого уровня размаха и сложности; особенно четко это проступает в двух первых фазах, содержащих одинаковое количество строф.

4.1.1. В сюжетном плане первая фаза (строфы I—III) посвящена (мысленному) возвращению лирического героя домой, внутрь квартиры, к собственным переживаниям; вторая (IV—VI) — выходу из дома наружу, на московские улицы, а третья (VII, VIII) — поэтическому контакту и договору между поэтом и строящей будущее Москвой. Общая логика развития такова, что тоска по дому и Москве «естественно» оборачивается приятием нового — трудно дающимся залогом поэтического признания и бессмертия. Эта трудность (упряжь!) диалектически совмещает имманентное подвижность поэтического служения (= прикованность к столу) первой фазы со зловещими судебными коннотациями второй, а также замыкание в нечто тесное с вхождением в новое, чужое, внешнее и действительно огромное — мотивы, звучавшие в предыдущих фазах.

4.1.2. Сходный композиционный контур прочерчивается и в **грамматической сфере**. В первой фазе фигурирует грамматическое 1-е лицо (*мне, войду, грущу*), но ни разу не в субъектной форме *я* (что соответствует скромному растворению в мире у раннего П.). Вторая фаза выдержана в 3-м лице: субъектами глаголов ста-

новятся явления внешнего мира, а “я” вообще не упоминается, хотя его участие явно подразумевается (в ситуациях знакомости, обеда, прогулки, страсти). В третьей фазе поэт и внешний мир вступают в прямой и равноправный контакт на «я — ты», честно обмениваясь ролью субъекта (*услышу — ползеешь, приму — запомнишь*).

Граница между первой и второй фазами подчеркнута с помощью грамматического времени: последовательное употребление буд. вр. начинается с IV строфы, а первая фаза обрамлена формами наст. вр. (*хочется — зовется, грущу*). Эту темпоральную отделенность первой фазы можно связать с тем, что она как бы представляет раннего П. Напротив, грамматико-временная граница между второй и третьей фазами (то есть между VI и VII) смазана — в соответствии с задачей “гладкого въезда в новое по инерции”. Тот же рисунок — разрыв между III и IV и перехлест из VI в VII — прочерчен анафорой *опять*, отливающей в законченную форму фигуры поэтического синтаксиса мотив “привычного старого, а затем и нового”.

Аналогичное сюжетному спиральное развитие проявляется и в плане сложности синтаксических структур. В первой фазе есть элементы гипотаксиса и синтаксической цельности строф, во второй они намного слабее, а третья строится целиком на сложноподчиненных предложениях размером в строфу. Усложнение происходит и в пределах каждой фазы, вторя аналогичному сюжетному развитию.

4.1.3. Роль общего сдвига к обычному, традиционному ритму подчеркнута интересным композиционным решением в этой области. Кольцевое членение на три фазы проявляется в противопоставлении средней части двум окружающим по используемому ритмическому репертуару. В соответствии со стилистическим решением (18), три средние строфы написаны самыми распространенными I и IV формами ямба с резким преобладанием наиболее частой IV. В начальной и конечной фазах IV форма применяется почти исключительно в исходах строф или заключительных строфах, а громкая (то есть полноударная) I форма — преимущественно в строках соответствующего содержания. С точки зрения сравнительной акцентировки иктов, во второй фазе это означает 100% ударений на 2-й стопе. В результате, средняя фаза не только четко выделена, но и оказывается средоточием наиболее привычных ритмов, вторя тематическим, сюжетным и языковым проявлениям привычного старого, облегчающего путь в новое. Напротив, в крайних фазах применяются более редкие III, II и VI формы.

4.1.4. Обычная, на первый взгляд, равномерно чередующаяся рифмовка являет картину высокой связности⁴⁴, тонко взаимодей-

ствующую со структурами остальных планов. Общий композиционный рисунок рифм состоит в постепенном прояснении от начала к середине, сменяющемся затемнением и в то же время обострением к концу.

В области вокализма происходит движение от «темных» и «закрытых» *О, У* (в I, II) к более “открытым и светлым” *Е* (II—IV) и *А* (III—VII), а затем к более “острому” *И* (VI, VII) (отчасти анонсированному вокализмом III строфы) и, наконец, обратно к темному и закрытому *У* (VII и целиком VIII строфы). Неточность совпадения с границами фаз компенсируется плавностью переходов, постепенно вплетающих новые гласные.

Этот эффект поддержан параллельным плавным движением рифменного консонантизма (а также безударных гласных в рифмах и нерифмующих ударных). В начале (I, II) все строки кончаются на закрытый слог — на один, а то и два глухих и к тому же мягких согласных. Затем слоги постепенно открываются, мягкость и глухость пропадают (III, IV); особенно звонкой и “гласной” является “идиллическая” IV строфа. Далее (в V, VI) открытость и закрытость слогов сосуществуют; возвращается и преобладает глухость, появляются и нарастают острые глухие *К/Х*. В конце (в VII) открытость слогов ненадолго возвращается (в *pendant* к началу стихотворения и в соответствии с развиваемой здесь темой творчества), а затем (в VIII) исчезает; появляются глухие шипящие и новый согласный — звонкое *З* (подспудно прозвучавшие в III). Стихотворение кончается несколько обновленной начальной рифмовкой на *ЗУ(М)СТФ/Б*.

Коротко резюмируя, рифмовка начинается с закрытых гласных в закрытых слогах на глухие согласные (*огромность, грусть, тонкоробрость*). 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 *ИЕ* (*вихрь, мышцей*), — стихотворение завершается аккордом из четырех рифм на *У* плюс глухой согласный, возвращающих нас к началу (*грусть — наизусть*).

4.2. Фрагмент поверхностной структуры

Поверхностный уровень описания призван во всей полноте отразить текстовую реализацию структур, намеченных на более абстрактных уровнях. Не пытаясь отдать должное всему этому бо-

гатству, я ограничусь рассмотрением одного из планов поверхностной структуры — грамматического.

4.2.1. Стихотворение — и, значит, его **первая фаза** — открывается строфой, сочетающей активное динамическое устремление с торможением. Подобно большинству строф, I строфа членится точкой ровно посередине. Единство реального субъекта 1-го и 2-го предложений («я») сбито грамматическим различием: *Мне хочется* — [я] *войду*. Основное “динамичное” сказуемое первой полустрофы (*хочется*) — не глагол движения, к тому же это безличная возвратная форма, а в единственном в строфе глаголе движения (*войду*) эллипсисом смазана нацеленность на объект. Во второй половине строфы реальной остановке вторит преобладание непереходно-возвратно-пассивных форм (*опомнюсь, озарюсь*). Отяжелена строфа и причастным оборотом, по смыслу печальным, направленным не вовне, а вовнутрь; впрочем, этот оборот — первый жест в сторону гипотаксиса. Перенос на границе 1-й строки построен так, что акцентирована скорее “остановка на огромности” (тем самым иконически выделенной), нежели “устремление в квартиру”; этому способствуют, в частности, прямой порядок слов и симметрия длинных фрагментов (в начале 1-й и конце 2-й строки), окружающих короткие пограничные *огромность* и *квартиры* на стыке строк (хиазм: 2 — 1 / 1 — 2). Общее членение строфы также близко к зеркальному и читается не столько как спад, сколько как разрастание.

Интенсивный подъем наступает во II строфе, подхватывающей лексический мотив *войду* и категорию будущего времени, введенную в I, 3—4. Во II строфе такое же число глаголов (5), что и в I, но теперь это переходные глаголы движения, причем пауза на точке посередине строфы преодолевается единством грамматического субъекта и лексическим тождеством сказуемого (*пройду ... / Пройду*). Динамизму способствует инверсия — препозиция дополнения в 1-й строке, а общему подъему интенсивности — исчезновение причастного оборота и появление сравнений (*как ... как ... как ...*), а вместе с ними и гипотаксиса (в II, 3, 4). Основным типом связи в масштабе строфы остается, правда, сочинение (излюбленное П. перечисление, здесь — сказуемых). Сравнительные придаточные связаны друг с другом сочинительной связью, да и вообще сравнение стоит на грани паратаксиса: отсутствуют также прогрессивное управление между главным сказуемым и придаточным сравнительным (ср., напротив, далее: *Услышу <...> Как <...> приму <...> Тех ради <...> Что...*) и инверсии, способствующие связности. Тем не менее, в пределах первой фазы пик подчиненности приходится именно на эту строфу. В общей схеме членений 2 [1,5 + 0,5] + 2 (0,33 + (0,66 + 1)) налицо (по сравнению с I стро-

фой) более интенсивный приступ и более определенное разрастание в конце. Последнее касается длины как целых предложений (полстроки, полстроки, две строки), так и сравнительных оборотов (четверть, четверть, три четверти, целая строка).

В III строфе глаголы движения исчезают, несколько ослабевает переходность, возвращаются форма на *-ся* и пассивизирующая конструкция с творительным падежом (*огнями озарюсь* — *зовется жизнью*), исчезает единство субъекта. Но, с другой стороны, строфа охвачена единой риторико-синтаксической структурой, и, хотя подчинительность здесь несколько слабее, связность возрастает — благодаря прогрессивной союзной связи (*Пускай — / И по такой...*) и инверсии: сказуемое (*зовется*) оттянуто до 3-й строки, в частности благодаря вставленному между подлежащим и сказуемым причастному обороту (то есть еще одной квазиподчинительной конструкции). Этот оборот одновременно и тяжелее (целая строка), и активнее («переходнее», «подвижнее» — по смыслу и по положению посреди инвертированного предложения), чем причастный оборот в I, 2. Наконец, впервые нет точки внутри строфы, и внутреннее деление проходит не посередине, так что размер одной из составляющих достигает трех строк (3 + 1). Подобное членение и порядок кусков (короткий после длинного) сочетают размах со спадом и остановку с неустойчивостью, требующей продолжения.

4.2.2. Во **второй фазе** синтаксическое развитие опять начинается со сравнительно низкой точки и постепенно движется к единству и сложности. Эта фаза в целом беднее обрамляющих ее; отсутствуют: сравнения, глаголы движения, переносы, сильные инверсии, гипотаксис (роль квазиподчинительных структур берут на себя вместо причастных оборотов инфинитивные и инструментальные конструкции). Основным синтаксическим стержнем становится анафорическое *опять*, сочетающее эффекты единства и эмоциональной эмфазы с противоположными эффектами дробности и топтания на месте (не-разрастания) — комбинация, соответствующая содержанию (выдаче скачка в новое за нечто привычное).

IV строфа четко делится пополам — точкой и сменой субъекта. Членения очень симметричны (2 + 2) и с учетом распределения однородных конструкций близки к хиазму. Внутреннему единству полустроф и четкости деления строфы пополам способствуют анафора и одинаковая постпозиция подлежащих. Изложение реалистично, буквально, прозрачно. Элементы гипотаксиса представлены пока что очень легким инфинитивным оборотом (*пойдет хозяйничать*) и конструкцией с творительным падежом, впервые зависящим от активного глагола (*деревья ... пахнут знакомостью*),

и с потенциальным третьим актантом (*пахнут кому или на кого*; ср. эллипсисы типа: *войду, пройду...* в I, II).

В более драматичной по содержанию V строфе симметрия ослабевает и возрастает единство структуры: как и во II строфе, точка разделяет предложения с общим подлежащим (сходна и схема членений). Появляется аналогично развитию в первой фазе нечто вроде сравнения (*темень, просто страсть*), а также фигуральный, семантически темный фразеологический оборот, развивающий тенденцию к гипотаксису (наметившуюся в IV) употреблением инфинитивной конструкции с очень развитым управлением, которая к тому же утяжелена отрицательностью (*темень ... научит переулки охулки на руки не класть*). Иконическая связь этой структуры во всех перечисленных аспектах с сюжетно-тематическим содержанием строфы очевидна. Подчеркну менее очевидное совмещение однократности (личного глагола в совершенном виде — *научат*) с регулярностью (инфинитива несовершенного вида — *не класть*), достигаемое здесь (как и в IV) в рамках будущего времени и служащее тематическому комплексу “привычное новое”.

VI строфа (подобно III) сочетает отказ от единства субъекта с общим разрастанием и связностью структуры. В строфе нет точки, и внутреннее членение вновь достигает 3 : 1, на этот раз в обратном порядке: 1 + 3, причем последние три строки охвачены единой сильноуправляемой структурой, как бы распространяющей на целые строки уровень сложности управления, заявленный в инфинитивном обороте с *охулкой* в V. Уровень гипотактичности падает — в духе общего спада и успокоения — к *утру* и к концу фазы (ср. III); окончательность сказуемого (*укроет*) подчеркнута также отсутствием при нем инфинитива (в отличие от IV, V). Но в то же время вершины достигает разветвленность инструментальной конструкции — появляется активный трехместный предикат *укроет* (*вихрь, сукном, десятки осин*; ср. IV, 4 и V, 3, 4). Перемена в ритме анафор: (2 + 2) + (2 + 2) + (1 + 3), знаменующая конец фазы, создает эффект одновременно учащения и расширения дыхания; возникающая мощная волна перебрасывается в следующую, финальную фазу.

4.2.3. Третья фаза сочетает продолжение второй (*опять*; буд. вр.) с возвращением к некоторым чертам первой — сравнениям, причастности и, главное, гипотаксису, который здесь получает, наконец, полное развитие.

VII строфа открывается еще одним, последним *опять*, подхватывающим общую анафорическую мелодию и, в частности, сдвиг к большей широте и одновременно частоте. С одной стороны, теперь *опять* вводит целых четыре строки, с другой — его (квази)пов-

тор следует немедленно, в следующем же слове (а не через строку, как в VI): *опять опавшей*⁴⁵, членение строфы пополам вторит разграничению/соединению главного и придаточного предложений в единой гипотактической структуре. Придаточное дополнительное сильно управляется глаголом главного (*услышу <...> Как ты ползешь...*). Главное отдано лирическому “я”, придаточное — Москва, выступающей субъектом пока что лишь непереходных глаголов. По семантике глаголов, отсутствию сравнений, наличию причастия и некоторым другим признакам VII строфа звучит как развитие I; особенно эффективным оказывается возвращение причастной формы (в виде *опавшей*), которая перекликается с *наводящей* из I и *встающей* из III не только морфологически, но и тематически (по линии взаимодействия “я” со средой) и фонетически (*А, Ш/Ш, В/Ф*, причем шипящий компонент получает в фонетике VII и VIII строф дальнейшее развитие). Сходна с I также общая схема членений.

Последняя, VIII строфа совмещает интенсивность и подчинительность II и V строф с масштабностью и связностью III и VI. Общее членение колеблется между 2 + 2 (по границе перед придаточным, начинающимся с союза *что*) и 1 + 3 (по границе перед союзом *тех*, анонсирующим это придаточное). Такое двойственное членение совмещает разрастание (подобное III и VI) с регулярностью и успокоением, желательным в конце. Сочинение двух сравнительных оборотов в VIII, 3, 4 и сравнительный оборот в VIII, 1 напоминают о сходных построениях в II, а членение 3 : 1, общая связности структуры, в частности двучленность союза (ср. *Пускай <...> И по такой с Тех ради <...> Что*), сближают VIII с III; ср. также роль 2-й строки как своего рода прокладки, что поддержано и инверсией. При этом инверсией *тех ради* (вместо *ради тех*) и оборотом *тех <...> (безумств), что...* создается эффект некоторой затрудненности, косноязычия, усиливаемый рядом средств: единством сложноподчиненной структуры; нагромождением сравнений и союзов (*как <...> тех ради <...> что <...> как <...> как*), в том числе архаично-бюрократического *ради*; и семантической и морфологической неуклюжестью формы *безумств* (типичное для П. неуклюже возвышенное множественное число от абстрактного сравнительного)⁴⁶. Этот эффект, с одной стороны, похож на характерные пастернаковские турдефорсы стиля, выражающие (так сказать, прерывающимся от восторга голосом) поразительное великолепие бытия, а с другой — на специфическую для ВР канцелярскую затрудненность, уместную в тематическом контексте притяжения упряжи как социального контракта. Налицо амбивалентное совмещение эффектов, иконически вторящее амбивалентной теме.

В своей предикативной организации VIII строфа следует принципу, наметившемуся в заключительных строфах фаз (то есть в III

и VI): охватывать связными крупномасштабными структурами разные субъекты, здесь: “я и ты (Москва)”. При этом в VIII явное нарастание по сравнению с VII: “я” впервые в тексте прямо называется по имени в именительном падеже, а “ты” становится субъектом переходных глаголов, так что в полном соответствии с мотивом “обмена, взаимности, контракта” достигается зеркальная симметрия синтаксических конструкций.

* * *

Каков же в целом смысловой баланс стихотворения? Поэт, незадолго до этого отказывавшийся смотреть в глаза истории по-разному, менялся вместе со временем — переживал “второе рождение”. Прокладывая извилистый путь между соблазном и саботажем — Сциллой безоговорочного советизма à la Маяковский и Харибдой отчаянного вызова à la Мандельштам, он сумел выжить, тогда как те трагически погибли, а в дальнейшем пережил еще одно преобразование (в «Докторе Живаго» и поздней лирике) и стал первой ласточкой послесталинского диссидентства. В литературном плане секрет его чудесного спасения (которым в житейском плане он мог быть обязан простому везению или необъяснимой симпатии Сталина) естественно искать в той «органичной мягкости» (предвещавшей последующее религиозное обращение), с которой он реагировал на жесткие обстоятельства жизни 1930—1940-х годов⁴⁷.

«Мне хочется домой, в огромность...» (как и ВР в целом) было не просто эзоповским компромиссом с властями пререждающими. Оно явило образец глубоко личного и художественно продуманного решения коллаборационистской темы, с опорой на убедительные риторические ходы (в частности фигуру “приятя по инерции”), на поэтический диалог с современниками и традицией (с Мандельштамом, Маяковским и Ходасевичем, но также с Пушкиным, Брюсовым, Блоком, с образом поэта-пророка, топосом дома поэта и т.д.) и на оригинальное применение стилистических средств, в частности поэзии грамматики. Возможно, именно этой тематической, риторической, стилистической и интертекстуальной многомерностью дискурса МХД объясняется загадочное сочетание в нем трансляции уравнений оруэлловского типа («Грусть = Радость», «Теснота = Простор», «Уродливое = Прекрасное») с чертами подлинного шедевра. *Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда!* Знаменитая ахматовская формула эстетической игры на понижение была в значительной мере близка Пастернаку. Тем актуальнее — и печальнее — ирония применимости этой формулы к идеологическим истокам ВР. Но на более отстраненном, теоретическом уровне «Мне хочется домой, в огром-

ность...» можно считать идеальным объектом для интертекстуального анализа литературной эволюции: можно воочию видеть, как поэт меняется в ответ на предъявляемый ему господствующий дискурс эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

Первый, журнальный, вариант — **Жолковский 1985в**. Настоящий текст — результат сведения воедино русскоязычной и англоязычной статей **Жолковский 1991 [1985]** и **1994 [1985]**.

¹ Таков, согласно Н. Я. Мандельштам, смысл образа Евграфа Живаго.

² «С первых же слов Пастернак начал жаловаться, что плохо слышит, потому что он говорит из коммунальной квартиры, а в коридоре шумят дети <...> Б. Л. в тот период каждый разговор начинал с этих жалоб. А мы с Анной Андреевной тихонько друг друга спрашивали, когда он нам звонил — “про коммунальную кончил?” Со Сталиным он разговаривал, как со всеми нами» (**Мандельштам Н. 1999 [1970]: 172**).

³ В отличие от «второго стихотворения, связанного с Пастернаком, “Ночь на дворе, барская лжа...”, бывшего ответом на стихи» — на «Красавица моя, вся статья...».

⁴ Оно было написано в конце 1930 или начале 1931 года, опубликовано в первой книжке «Красной нови» за 1931 год и в следующем году вышло в составе сборника ВР.

⁵ Он помечен декабром 1930 года, а напечатан в «Литературной газете» 23 ноября 1932 года. Не исключено, что МХД было сочинено в тот же самый *декабрьский денек*, что и «Ленинград».

К материалам этого “диалога о конформизме” следует добавить стихотворение Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», написанное 3 мая 1931 года. В нем поэт соглашается стать соучастником *казни петровской* в обмен на сохранность его наследия — в значительной мере аналогично пастернаковскому приятию упряжи в обмен на забуривание его стихов, причем оба современника обращаются за поддержкой к «отцовским» фигурам: Пастернак — к Пушкину, Мандельштам — к Данте и его герою Брунетто Латини (см. **Панова 2009: 95—98**).

⁶ Текст стихотворения и остальные цитаты из П. я привожу по изданию **Пастернак 1965**, отвлекаясь от различий между вариантами (см. **Пастернак 1965: 344—345, 672—675**; ср., впрочем, Примеч. 19).

⁷ «В течение некоторого времени я буду писать плохо, с прежней своей точки зрения <...> пока не свыкнусь с новизной тем и положений <...> Некоторое время я буду писать, как сапожник, простите меня <...> Единственно лишь <...> в кривом зеркале посредственности получается так, что <...> я должен отрицать Демьяна Бедного <...> Я предпочитаю его боль-

шинству из вас <...> он для меня и по сей день остается Гансом Саксом нашего народного движения» (**Пастернак, 4:** 637—639. 1936 г.).

Заметим, что выражение *как сапожник*, понятое буквально, предвещает последующее упоминание о Гансе Саксе (1494—1576), немецком народном поэте, по профессии сапожнике. А на более глубинном уровне *сапожник* отсылает к важному для русской культурной традиции топосу сапога как утилитарной ценности, противопоставляемой, начиная с 1860-х гг., бесполезным ценностям гуманитарной культуры. Вспомним сапоги как эмблематическую синекдоху разночинцев в «Квартире» Мандельштама (*пора сапогами стучать* в контексте упоминания о Некрасове), а также в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931): *Не хныкать — / для того ли разночинцы / Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?* Провокационная формулировка Д. И. Писарева «сапоги выше Шекспира» иронически обыгрывается Достоевским (в «Бесах»): «сапоги ниже Пушкина» (см. комментарии в: **Достоевский, 12:** 284, 311—312).

Утилитаристская эстетика нигилистов была в новом ключе провозглашена футуристами-лефовцами:

«Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает: он “творит”. Неясно и подозрительно <...> Погибнут художники, которые умеют только “творить” и “где-то там служить красоте”. Есть другие художники. Они умеют делать нечто большее. Они умеют исполнять художественные работы. Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготавливать статуи, памятники и многое другое, смотря по необходимости. Такие художники нужны Коммуне. Они делают вполне определенное, общественно-полезное дело; исполняют реальную работу, требующую особых способностей, особого умения. Такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными» (**Брик 1919:** 225—226).

Ср. в «Облаке в штанах» Маяковского (1914): *Что мне до Фауста, / феерий ракет, / скользящего с Мефистофелем в небесном паркете! / Я знаю — / гвоздь у меня в сапоге / кошмарней, чем фантазия у Гете!*

⁸ Ориентация П. на Толстого общеизвестна; о «силе» как центральном принципе «Фауста» см. **Пастернак, 5:** 515—516. 1953 г.), **Копелев 1979:** 499—500.

⁹ В связи с *околицами* отметим характерную для П. любовь ко всему периферийному, провинциальному, затрапезному: *околицы и заводи средни задворкам с выломанным лазом; пригороду, третьему классу; поэту, пробирающемуся в стороне; жизни без помпы и парада* и т.п.; ср. соображения о провинциальности Христа в «Докторе Живаго» (II, 10).

¹⁰ См. выше о пластическом господстве, а также **Жолковский 1980 [1974]:** 214; о мотиве «нет сил, великолепии выше сил»; о позитивности «бессилия» у П. см. **Жолковский 1980 [1974]:** 210; **1982б:** 102.

¹¹ Ср. строчки типа: *В его устах звучало «завтра», Как на устах иных «вчера»* (о Пушкине, 1923); *Мы в будущем <...> И знаясь с будущим в быту...* (ВР, 1931); *Я вижу <...> всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и сбилось* (1958). Об этом мотиве и соответствующих грамматических эффектах см. **Жолковский 1980 [1974]:** 229; **1983а.**

¹² В широком плане это распространенная фигура выдачи чего-то социального, связанного с особыми интересами, за нечто природное, универсальное (см. **Жолковский 1983б**).

¹³ См. **Якобсон 1987 [1935], Нильссон 1978 [1959]**; об этой черте ВР см. **Левин Ю. 1976:** 157.

¹⁴ Я исхожу из формулировки инвариантов поэтического мира П., предложенной в **Жолковский 1980 [1974], 1996 [1978]а, 2005 [1980]** и опирающейся на **Нильссон 1978 [1959]** и **Синяевский 1965**; о «зловещих» мотивах у П. см. **Жолковский 2009 [1984]а.**

¹⁵ Это из «Хорошего отношения к лошадям» (1918); о его «собачьих» мотивах, а также теме бойни у Булгакова, Олеше, Бабеля и Пильняка и связях с «лошадиным» топосом у Достоевского и Некрасова см. **Жолковский 1994:** 139—166, **1995а.**

¹⁶ Об этом пастернаковском мотиве см. **Флейшман 1977, Раевски-Хьюз 1989, Гаспаров Б. 1995**, а также **Жолковский 1994 [1991]**.

¹⁷ Генеалогия мотива упряжи включает, по-видимому, и строки об аналогичных устремлениях асеевского поэта-соловья: *соловья <...> захотелось в одно ярмо / с гудящими властью заводами* («О нем», 1922; Асеев 1967: 132). Пастернак любовно выделял Асеева из круга футуристов, близких к Маяковскому; в дальнейшем Асеев пересмотрел свои технократические взгляды на поэзию (см. «К другу-стихотворцу», 1959; **Асеев 1967:** 278—279); Пастернак развивал метафору «искусство — ярмо» уже в стихотворении «Бальзак» (1928).

¹⁸ Эта двойная экспозиция плана квартиры и рентгеновского снимка грудной клетки служит предвестием предстоящего в финале надевания упряжи на больное сердце поэта (с его *опавшей мышцей*) и перекликается с болезненными образами в других стихах ВР. Ср. кстати, *грудную клетку* в написанном примерно в то же время стихотворении «Борису Пильняку», рифмующуюся с *пятилеткой*, но символизирующую неистребимый внутренний консерватизм лирического «я».

¹⁹ Ранний вариант стихотворения обрамлялся картинами морского прибора: *Обрубки дней, как сахар, хрупки, И галек мелко наколов, Знай скапывает море в трубки Белок разорванных валов <...> Уж в горы снег местами вкраплен, И кубок дней не верхом полн, И допивая их по капле, Глокает море вафли волн* (**Пастернак 1965:** 674—675). Как это часто бывает, локальная тема мотивирована одной из инвариантных — пристрастием к маршруту «дом — внешний мир — дом» (см. **Жолковский 1996 [1978]а**).

²⁰ Об Олеше и Булгакове, в частности с отсылкой к стихотворению Маяковского «О вселении рабочего Ивана Козырева в новую квартиру» см.

Жолковский 1994а: 139—166; о трактовке жилого пространства в дистопиях см. там же: 166—190.

²¹ Об этих и некоторых других подтекстах мандельштамовской «Квартиры» см. **Ронен 2002 [1973]:** 40—42, а также **Фрейдлин 1987:** 239—241, 377; о «Балладе» Ходасевича см. **Бетеа 1985:** 237—250.

²² О конверсии топоса «дом» из позитивного плана в негативный в первом «Сплине» Бодлера и о соответствующих проблемах поэтического анализа см. **Риффатерр 1978:** 66—70.

²³ В стихотворении Ходасевича отметим ряд мотивов, роднящих его с пушкинским «Пророком»: рассеченность лезвием, вознесение над безжизненным прозябанием, причастность к небесному и подземному, приобретение змеиной мудрости и вдохновенность, получаемую от высших сил: *И узкое, узкое, узкое Пронзает меня лезвие. Я сам над собой вырастаю, Над мертвым встаю бытием, Стопами в подземное пламя, В текущие звезды — челом. И вижу большими глазами — Глазами, быть может, змеи, — <...> И кто-то тяжелую лиру Мне в руки сквозь ветер дает.*

²⁴ О различиях между символистской и постсимволистской системами ценностей см. также **Жолковский 1994 [1989]:** 390—392; о единстве дома и макромира см. **Жолковский 1996 [1978]а:** 225 сл.; сопоставительный анализ четырех стихотворений (двух Пастернака и двух Окуджавы) на общую тему, но по-разному трактуемую, прихода возлюбленной в дом к поэту, см. **Жолковский 2005 [1980].**

²⁵ Согласно **Смирнов 1995 [1985]:** 80 сл., МХД — полемика со стихотворением Брюсова «У себя», открывающаяся анаграммой «в рифмах первых двух строк <...> имени Брюсов» и конверсирующая «типично символистскую тему брюсовского стихотворения» — изображение субъекта как никогда не достигающего конечного пункта движения. «Для Брюсова дом — <...> пространственная область <...> которую он покидает ради вольной кочевой жизни <...> для Пастернака <...> — место, где лирическое “я” остается навсегда, отрекаясь от свободы». Соответственно, П. реинтерпретирует ряд брюсовских мотивов: дом/горы; домашний огонь / свет вдали; знакомое/неизвестное; отбрасывание внешней оболочки; предпочтение нового; уступительную конструкцию «Пусть...».

Вот некоторые из наиболее ярких параллелей к МХД: *Там все понятно и знакомо <...> я дома <...> Пусть <...> И не исчерпано блаженств, Ночную блеск нового света, Возможность новых совершенств!* («У себя»).

²⁶ Брюсов одним из первых присоединился к советскому литературному истеблишменту. «У Кремля» было написано и прочитано им в связи с празднованием его 50-летия в декабре 1923 г. в Большом театре, где П. прочел и свое посвящение — «Валерию Яковлевичу Брюсову» (**Пастернак 1965:** 211—212), в котором говорилось о печальной двусмысленности положения юбиляра: *Что мне сказать? Что Брюсова горька Широко разбежавшаяся участь? <...> Что не безделка — улыбаться, мучась?* (ср. **Гроссман 1989**).

«У Кремля» явно переключается с «У себя» — мотивами дома/далее (там... — здесь...), бродяжничества (*гость, постоялец*), лучей, гимнов и др., но провозглашает отказ от бездомности в пользу признания Красного Кремля домом поэта и центром всего мира. Пастернаковскому отрывку близка как эта ценностная установка, так и целый ряд деталей «У Кремля» (*по снегу тень; светоч в темень; город-миф — мой мир домашний; здесь дома я; я — абориген; Кремль скрыл меня, — орел крылом; полвека дум нас в цепь спаяли; с земли до звезд встает Москва*), и финал МХД читается как парафраз брюсовского: *Здесь полнит память все шаги мне, Здесь, в чуде, я — абориген, И я храним, звук в чьем-то гимне, Москва, в дыму твоих легенд!*

²⁷ Собственно, такая пораженческая установка была провозглашена Брюсовым еще в 1905 году, в стихотворении «Грядущие гунны»: *Но вас, кто меня уничтожит, Встречая приветственным гимном;* и недаром слово гимн появляется, окрашенное мрачной самоиронией, в предпоследней строке «У Кремля» под рифмой! Позднее, в «Высокой болезни» (1923—1928), П. сухо отзывается о подобном самоубийственном преклонении перед «народом»: *А сзади, в зареве легенд, Идеалист-интеллигент Писал и рисовал плакаты Про радость своего заката;* рифма легенд/интеллигент звучит эхом заключительной рифмы брюсовского «У Кремля»: *абориген [то есть сам Брюсов]/легенд.*

²⁸ Под фигурами здесь понимаются выразительные конструкции, служащие прописями (в смысле Эйзенштейна), или объективными коррелятами (в смысле Т. С. Элиота), различных эстетических переживаний: смеха, экстаза, тревоги за героя и т.п.; см. **Жолковский и Щеглов 1978, 1980:** 164—174.

²⁹ О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ см. **Жолковский и Щеглов 1980:** 13—45.

³⁰ Изучение рекламы как одной из форм искусства было начато известным теоретиком стиля Лео Шпитцером (см. **Шпитцер 1962**). Кстати, в рекламе активно работали и футуристы, в особенности Маяковский; ср. Примеч. 7 о топосе сапога как эстетического объекта.

³¹ Эта «взаимность» отражена в финале ахматовского стихотворения о П.: *За то, что дым сравнил с Лаокооном, Кладбищенский воспел чертополох, За то, что мир наполнил новым звоном В пространстве новом отраженных строк, — Он награжден каким-то вечным детством, Той щедростью и зоркостью светил, И вся земля была его наследством, А он ее со всеми разделил.*

³² Ср. в других стихах ВР: *Я комнату брата займу. В ней шум уплотнителей тише...; И окно по крестовине Сдавит голод дровяной.*

³³ В своей «сборной цитате» из П. — стихотворении «Борис Пастернак» (1936) — Ахматова перефразирует, в частности, строфу V «Мне хочется...» (*И снова эжет московская истома <...> Кто заблудился в двух шагах от дома, Где снег по поясу и всему концы*), а в концовке (*За то, что <...> За то, что <...> Он награжден...*) вторит его финалу (*...приму <...> тех ради <...> что...*).

³⁴ О пастернаковском мотиве “долга, задолженности, дани” см. **Жолковский 2009 [1984]а**: 93—94. Он четко выражен в «Бальзаке» (1927) (*А их задолжник и должник <...> Чтоб выкупиться из ярма Ужасного заимодавца, Он должен сеинуть задарма <...> Зачем же было брать в кредит Париж...*), в ВР (в «Опять Шопен...» и «О знал бы я...»), а из поздних стихов — в «Ночи» (*Ты — времени заложник У вечности в плену*; 1956); о мотиве “пораженческого экстаза” у П. см. **Жолковский 1994 [1991]**.

³⁵ Ср. Примеч. 7.

³⁶ Афористический образ такой диалектики есть в «Спекторском» (1925—1930): *А старший был мятежник, то есть деспот*.

³⁷ Ср. пушкинскую эпиграмму на выход «Истории государства Российского» Карамзина: *В его «Истории» изящность, простота Доказывают нам, без всякого пристрастья, Необходимость самовластья И прелести кнута*. Как известно, Пушкин в дальнейшем пережил эволюцию в направлении консерватизма, аналогичную карамзинской и послужившую — *столетью с лишним* спустя — прецедентом для пастернаковской. Своя ирония есть в том, как пророчески (по отношению к поэтике ВР) Пушкин связал в своей эпиграмме политическую ориентацию на *необходимость, самовластье и кнут* с эстетической установкой на *простоту*.

³⁸ Ср. экстатический образ поэта (Пушкина), который *с их [русалок] чашечек коленных Пил бившийся как об лед отблеск звезд* («Тема», 1918; см. **Жолковский 1976а**), с трагическим образом артиста (Шопена) в «Опять Шопен не ищет выгод...» из ВР.

³⁹ Ср. Примеч. 9 и многочисленные стихотворные и иные высказывания П., в частности:

«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 укоренившейся у нас легкости разъездов эстрадных?», то есть так называемых «творческих командировок советских писателей» (**Пастернак, 4**: 635; 1936 г.).

⁴⁰ Об этом понятии см. **Якобсон 1983 [1961]**; о тропологической манипуляции грамматическим временем, в особенности у Пруста, см. **Женетт 1980**: 113—114, 147; аналогичные эффекты у Пушкина и Лимонова отмечены в **Жолковский 2005 [1989]**: 320).

⁴¹ Ритмическая схема стихотворения и ряд других формальных структур представлены в **Таблице** на с.).

⁴² Ср. Примеч. 7. Об этих ритмических тенденциях, в частности о стихах Суркова, см. **Гаспаров М. 1974**: 94; Гаспаров отмечает и корреляцию между предпочтением советских поэтов соответственно к «традиционной» или «архаизаторской» (= модернистски новаторской) тенденциям и тематикой их творчества; о «классицистической» природе соцреализма см. **Синявский 1988 [1957]** и **Кларк 1981**.

⁴³ Мотив “опять новое” и его анафорическая манифестация — характерный инвариант П., одна из проекций темы единства обыденного и ве-

ликолепного в темпоральную сферу. Этот мотив разрабатывался П. как в 1930-е годы, так и в более ранних и более поздних стихах. Ср. *Опять <...> Прошлое по лампам опахало <...> Опять фрегат пошел на траверс, Опять...* («Высокая болезнь», 1923—1928); *семь опять* в «Опять Шопен не ищет выгод...» (в ВР); ср. еще: *Я на той же улице старинной, Как тогда <...> Те же <...> Так же <...> Так же <...> И опять <...> И опять...* («Объяснение», 1947).

⁴⁴ Как видно из **Таблицы**, стихотворение сочетает черты характерных для П. цепной, сквозной и настойчивой рифмовок, о которых см. **Левин Ю. 1976**: 98—108.

⁴⁵ См. об этом в п. 3.3; примечательна переключка с последним проведением *опять* в «Опять Шопен...», где сходны тематика (искусство как тяжелое служение), композиция и синтаксис (*семь опять*) и даже паронимастика (ср. заключительное: *опять <...> упасть*); ср. Примеч. 43.

⁴⁶ О плюрализации *singularia tantum* как морфологической проекции великолепной чрезмерности у П. см. **Жолковский 1980 [1974]**: 209]; ср. формы *блаженств, совершенств* в стихах Брюсова, послуживших вероятным подтекстом к МХД (см. Примеч. 25).

⁴⁷ Ср. также потенциал выживания, скрытый в метафорическом вытеснении всего “зловещего” в область природного микромира (цветов, дождевых капель и т.п.); см. **Жолковский 2009 [1984]а**.

БАЛЛАДА САМООБЛАДАНЬЯ

Стих и смысл в нейгаузовской «Балладе» Пастернака

Музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных <...> а в соотношении значения речи и ее звучания <...> Моей постоянной мечтой было, чтобы <...> одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский <...> вокзал (**Пастернак, 4:** 319, 326).

Для художника безразлично, писать ли десятиверстную панораму на воздухе или копировать десятиверстную перспективу Тинторетто <...> в музее <...> Нарисовать ли в поэме о девятьсот пятом годе морское восстание или срисовать в русских стихах страницу английских стихов, гениальнейших в мире, было задачей одного порядка (**Пастернак, 4:** 794).

Увлечение [твердыми формами] в описываемую эпоху ни с чем не сравнимо <...> Французская баллада <...> с рефреном <...> и с полустрофой-«посылкой» <...> только что была вовсе неизвестна; а Брюсов в 1915 г. уже отводит им целый раздел в своем сборнике (**Гаспаров М. 1984:** 252).

Главным средством выражения <...> у Шопена <...> была <...> мелодия <...> В ее гармонизации и отделке [он следовал] за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования (**Пастернак, 4:** 404).

Обращает на себя внимание <...> пафос, свойственный ранним годам русского формализма <...> желание подчеркнуть, что не смысл определяет звук, а звук определяет смысл <...> Перечитывая Эйхенбаума <...> хочется внести коррективы <...> показать, что <...> смыслов[ая] градац[ия] в лермонтовском стихотворении <...> построена так же четко <...> как <...> ритмико-синтаксическая (**Гаспаров М. 1995 [1974]:** 151).

1. Текст, контекст, семантика

1.1. Текст

Стихи, о которых пойдет речь, были написаны по следам исполнения Генрихом (Гарри[ком]) Нейгаузом ми-минорного концерта Шопена 15 августа 1930 года в киевском парке на высоком берегу Днепра, преподнесены Нейгаузу в конце сентября и появились с посвящением ему в двенадцатой книжке «Красной нови» за тот же год¹. Формально ориентированные на строфику французской баллады, они завораживают читателя органическим слиянием виртуозной техники с эмоциональным напором и изобразительной силой, ставя исследователя перед загадкой этого художественного синтеза.

Баллада

I	1	Дрожат гаражи автобазы, Нет-нет, как кость, взблеснет костел. Над парком падают топазы, Слепых зарниц бурлит котел.
	5	В саду — табак, на тротуаре — Толпа, в толпе — гуденье пчел. Разрывы туч, обрывки арий, Недвижный Днепр, ночной Подол.
II	1	«Пришел», — летит от вяза к вязу, И вдруг становится тяжел Как бы достигший высшей фазы Бессонный запах метиол.
	5	«Пришел», — летит от пары к паре, «Пришел», — стволу лепечет ствол. Потоп зарниц, гроза в разгаре, Недвижный Днепр, ночной Подол.
III	1	Удар, другой, пассаж, — и сразу В шаров молочный ореол Шопена траурная фраза Вплывает, как больной орел.
	5	Под ним — угар араукарий, Но глух, как будто что обрел, Обрывы донизу обшаря, Недвижный Днепр, ночной Подол.

- IV 1 Полет орла, как ход рассказа.
В нем все соблазны южных смол
И все молитвы и экстазы
За сильный и за слабый пол.
- 5 Полет — сказанье об Икаре.
Но тихо с круч ползет подзол,
И глух, как каторжник на Каре,
Недвижный Днепр, ночной Подол.
- V 1 Вам в дар баллада эта, Гарри.
Воображенья производ
Не тронул строк о вашем даре:
Я видел все, что в них привел.
- 5 Запомню и не разбазарю:
Метель полных метиол.
Концерт и парк на крутояре.
Недвижный Днепр, ночной Подол.

Не пытаясь отдать должное текстуальному и ассоциативному богатству стихотворения, я сосредоточусь на его ключевых эффектах. Я начну с наиболее зримых контуров основного тематического решения, остановлюсь далее на проблемах жанрового выбора, на творческом претворении избранной строфики и на ее мелодической разработке, а в конце еще раз коснусь прагматики выявленной структуры.

1.2. Инварианты, оппозиции, жанр

«Баллада» включена сразу в несколько жанрово-тематических рядов. Это и рассказ о знаменательном происшествии, и пейзажная зарисовка, и послание другу-артисту, и стихотворная имитация гениальной музыки, и упражнение в искусстве версификации. Некоторые из этих составляющих были заложены уже в самом описываемом событии и ждали лишь преломления по-пастернаковски, другие были вовлечены в тематическое поле стихотворения, так сказать, со стороны, что потребовало творческих находок и трансформаций.

К числу «готовых» мотивных комплексов Пастернака относятся:

- его собственное музыкальное (пианистическое и композиторское) прошлое и отчасти настоящее, в частности, его особая, унаследованная от матери любовь к Шопену;

- настойчивый, подогреваемый поисками собственного художественного самоопределения, интерес к фигурам и творческим актам великих людей (Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Блока; Бетховена, Шопена; Христа, Петра, Ленина, Сталина) и поэтические вариации на темы их творчества, в частности — опыты стихотворной передачи музыки;
- прижизненные и посмертные обращения к собратьям по искусству (Ахматовой, Цветаевой, Мейерхольдам, Яшвили, Леонидзе, Маяковскому, Дементьеву);
- поэтика сплочения всего разного — субъекта и объекта, слова и вещи, абстрактного и конкретного, человека и природы, высокого и низкого — в единый сплав, призванный явить в слове цельный образ мироздания².

Дружба с выдающимся пианистом и ситуация его киевского концерта, выигрышно сочетавшая личные, творческие и пейзажные элементы, предопределили многое в художественном решении темы. Собрат-артист, исполняющий музыку обожаемого обоими Шопена в парке над Днепром под грозным летним небом³, — все это вызывает к типично пастернаковским ходам: вписыванию людей (исполнителя и слушателей) и самой музыки в пейзаж; подражанию музыке с помощью стиховых эффектов; скрещению рассказа о концерте с обращением к исполнителю; и раздвиганию границ события в пространственном, географическом, историческом и мифологическом планах.

Согласно **Поморска**: 29—33, среди этих первичных решений ведущим является соотнесение музыки с пейзажем как чего-то динамичного, верхнего, парящего, грозящего упасть и таким образом противопоставленного пейзажу как чему-то статичному, нижнему, безразличному, губительному. Однако пастернаковская поэтика единства и трактовка вдохновения, в частности музыкального, как «общенья восторга с обиходом» (**Пастернак, 4: 136, Нильссон 1978 [1959]**), высшего с низшим — по принципу *Фигаро Низвергается градом на грядку* («Определение поэзии», 1919) — заставляют ожидать скорее симбиоза музыки с пейзажем, нежели их антитезы. Такое взаимопроникновение начинается с первых же строф, где еще доминируют горизонтальные соотношения (с виднеющимися вдалеке гаражами и костелом и более близкими толпой, цветами и деревьями), но вертикаль уже скрыто представлена (костелом, оборотом *над парком падают*, тучами, пчелами, глаголом *летит*, образом *вышей фазы*, грозой, зарницами) и даже намечена диалектика связи верха и низа (высшая фаза достигается путем отяжеления). Пейзаж этот до предела заряжен энергией (гаражи дрожат, костел взблескивает, зарницы бурлят, гроза в

разгаре), в том числе звуковой и даже музыкальной (люди/пчелы гудят, стволы лепечут, слышатся арии)⁴. С вступлением фортепиано и акцентированием оппозиции верх/низ этот энергетический контакт еще более активизируется.

Даже наиболее статичная — как по смыслу, так и по своей неизменной повторности — строчка *Недвижный Днепр, ночной Подол* вовсе не поставлена в стихотворении вне музыки. Прежде всего, она образует рефрен к повествованию, то есть типично музыкальный компонент стихотворного языка. Более того, нижнему, должному положению Днепра и Подола, их неподвижности и темноте отводится соответствующая музыкальная роль: баса, гармонии, левой руки, играющей в нижнем регистре более или менее неизменный аккомпанемент к верхнему мелодическому голосу, а в более далекой ассоциативной перспективе — также и роль оркестрового сопровождения к партии рояля в целом⁵.

Эта конструктивная роль низа подчеркнута констатацией его частичной подвижности и связи с верхом — вопреки утверждениям о его глухоте. Так, в IV, 6, хотя движение происходит *тихо* (то есть медленно и, в отличие от музыки, беззвучно), совершается чудо: *ползет подзол*, земля, нечто по определению неподвижное, так что *обрывы* теряют свою объектность и противопоставленность низу, превращаясь в процесс вертикального перемещения⁶. А в III, 6—8, между упоминанием о глухоте и рефреном, Днепр приходит в движение, причем эффектная фонетическая техника (стык *обрел/обрывы*, подхваченный далее рассредоточенным и оглушенным повтором в *обшаря*) создает иконический образ не только звучного наката и более глухого отката речного (морского?) прибора (см. **Жолковский 1980 [1974]: 235—236**), но и по-шопеновски неожиданного и виртуозного пробега вверх (до строкораздела) и вниз по клавиатуре. Кстати, именно таким пассажем и начинается партия фортепиано в Концерте ми-минор. Пианистическая интерпретация подсказывается в особенности словом *донизу*, поскольку чисто пространственно река способна действовать лишь вниз и снизу. Так или иначе, оппозиция верха и низа здесь вновь, хотя бы на миг, преодолевается. Более того, обшаривание и обретение, сменяющиеся глухотой и неподвижностью, могут означать, что под действием мелодии произошла очередная, пусть ограниченная, смена гармонии, а то и их взаимная вертикальная перестановка, — мотив, к которому мы еще вернемся.

Свидетельством сознательного отношения Пастернака к подобной трехмерной организации самого музыкального пространства, включающего мелодию и гармонию, вертикали и горизонтали, являются его образные описания шопеновских опусов.

«[В] <...> восемнадцатом этюде в терцию с зимней дорогой <...> [в]ыражению подлежало не только нырянье по ухабам саней, но стрелу пути все время перечеркивали вкось плывущие белые хлопья, а под другим углом пересекал свинцовый черный горизонт, и этот кропотливый узор разлуки мог передать только такой, хроматически мелькающий с пропаданиями, омертвело звенящий, замирающий минор <...> Или в баркарале <...> [м]аслянисто круглились и разбегались огни набережной в черной выгибающейся воде, сталкивались люди, речи и лодки, и для того, чтобы это запечатлеть, сама баркарала, вся, как есть, со всеми своими арпеджиями, трелями и форшлагами, должна была, как цельный бассейн, ходить вверх и вниз, и взлетать, и шлепаться на своем органном пункте, глухо оглашаемая мажорно-минорными содроганиями своей гармонической стихии» (**Пастернак, 4: 405**).

Итак, задача соотношения музыки с пейзажем решается в «Балладе» путем совмещения пяти оппозиций: динамика/статика, верх/низ, основной текст / рефрен, начало / конец строфы, мелодия/гармония и сопровождение. Семантически это совмещение опирается на стертые языковые метафоры, приравнивающие пространственную вертикаль к звуко-высотной основе музыки и соотношению выше/ниже в книжном тексте, а физическую неподвижность — к повторности музыкального и стихового материала. Формальным стержнем конструкции становится рефренная повторяемость «аккомпанементной» последней фразы строфы⁷. С потребностью в рефрене и связано, по-видимому, обращение к жанру баллады, закрепленное заголовком и потому обычно принимаемое за само собой разумеющееся⁸, несмотря на крайнюю редкость твердых форм, в том числе баллад, в пастернаковской поэзии.

Дело, однако, обстоит непросто. Начать с того, что в памятный вечер над Днепром Нейгауз исполнял не баллады Шопена, а его Первый фортепианный концерт ми-минор, отражение музыкальных особенностей которого усматривается специалистами в тексте «Баллады» (**Кац 1991: 310**). Правда, в переписке Пастернака есть рассказ о его восторженной реакции на исполнение Нейгаузом и Третьей Баллады:

«Гаррик все играл превосходно <...> Но некоторые вещи (<...> сонату Скарлатти, 109 ор. Бетховена, части шумановской фантазии и балладу As-dur Шопена) он играл сверхчеловечески смело, божественно <...> После баллады поднялся настоящий рев <...> Выходя в десятый раз на вызовы и просьбы бисировать, он <...> сказал, что <...> исполнит <...> свое сочинение. Он сыграл свою прелюдию, ту, которую я люблю <...> [У]слышать ее было для меня торжеством: на кон-

церте, из-под рук Гаррика <...> эта прелюдия была <...> сигналом <...> того, что он <...> понял высоту и победоносность этого вечера <...> Я зашел к нему в артистическую <...> Мы разговаривали <...> как братья» (письмо к Зинаиде Николаевне 9.6.1931; **Пастернак Б. 1993**: 57–58).

Однако это красноречивое во многих отношениях свидетельство (в **Кац 1991**: 257–258 эффектно смонтированное с текстом «Баллады») относится к почти на год более позднему выступлению Нейгауза и могло быть сознательной или бессознательной реминисценцией оказавшегося пророческим заглавия. Так почему все-таки «Баллада»?

2. Баллада как интертекст

2.1. Типы баллад

Термин «баллада» имеет несколько значений. В поэзии различаются романская (французская) и германская баллады. Первая, отличающаяся преимущественно лирическим содержанием и строгой системой рифмовки, восходит к средневековым песенно-танцевальным формам, откуда она переходит в поэзию трубадуров, достигает расцвета в XIV—XV веках, в частности у Франсуа Вийона, затем на три с лишним столетия выходит из употребления и отчасти возрождается в конце XIX — начале XX веков, когда попадает и в русскую литературу благодаря Брюсову, Гумилеву и Кузмину⁹. Вторая, отличающаяся драматизмом сюжета и вольностью формы, восходит к английским и шотландским народным песням, проникает в литературу в конце XVIII в., становится популярной благодаря Вальтеру Скотту и завоевывает прочное место в поэзии европейского романтизма. В русской литературе романтическая баллада популяризируется Жуковским и далее разрабатывается Пушкиным, Лермонтовым и А. К. Толстым¹⁰.

Таким образом, оба основных вида литературной баллады имеют музыкальные корни. А третье значение термина музыкально в полном смысле слова: это название фортепианного жанра, связанного с именем Шопена — автора четырех фортепианных Баллад. Хотя введение баллады в репертуар романтизма было начато Шубертом (и рядом менее знаменитых композиторов), Шопен первым освободил ее от вокала, превратив в сугубо инструментальный жанр. Вслед за Шубертом, в частности, его «Лесным царем» на стихи Гёте, Шопен вдохновлялся литературной балладой во втором смысле, ориентируясь, прежде всего, на польские

образцы, принадлежавшие Мицкевичу и Словацкому. Это обстоятельство осознавалось Пастернаком и, возможно, послужило предметом бесед с Нейгаузом, для которого польский язык и культура были родными. Баллада и примыкающие к ней крупные одночастные произведения (Фантазия фа минор, Полонез-фантазия, Баркарола) трактовались Шопеном как подчеркнуто смешанные, свободные формы, сочетавшие черты разных народных и классических жанров, в частности — танцевальность, песенность, повествовательность, сонатность, непрограммность¹¹.

У Пастернака образ Шопена прочно ассоциировался с балладой. В более ранней «Балладе» («Бывает, курьером на борзом...»; 1916, 1928), в версификационном отношении предельно свободной (даже по сравнению с романтической балладой), лирический герой сложным образом отождествляет себя с Шопеном¹², а за устойчивой темой желанья быть допущенным к графу прочитывается история взаимоотношений мечтающего о композиторстве юного Пастернака со Скрябиным. С нейгаузовской «Балладой» перекликаются также мотивы зарниц, дождя, деревьев, стволов, сада, пчел, котлов, дрожи, ночи, тишины, памяти, ослепления, парения, высоты, падения¹³.

Другое сравнительно раннее шопеновское стихотворение, во многом предвосхищающее образный комплекс «Баллады» 1930 года, — второй фрагмент цикла «Сон в летнюю ночь» («Все утро с девяти до двух...»; 1918), с его мотивами баллады, фортепианной игры, болезни, сада, интенсивного аромата цветов, в том числе — табаков¹⁴. А в следующем стихотворении того же цикла фигурируют пианист, рояль, гроза и дрожащие лапы ливня. К шопеновскому циклу Пастернака (собранному и прокомментированному в **Кац 1991**: 89–100) относится и стихотворение «Трепещет даль...» (1923; 2: 237–238), с красноречивыми строчками: *Едва допущенный, Шопен Опять не сдержит обещанья И кончит бешенством, взамен Баллады самообладанья.*

Скорее всего именно эти балладно-рояльно-шопеновские стихи, особенно всего двумя годами ранее (в 1928 г.) переделанная заново «Баллада» 1916 года, послужили богатым источником образности для новой. Очевидно также присутствие в нейгаузовской «Балладе» сильного повествовательного элемента, соответствующее шопеновскому и германскому смыслу заглавия. Но очевидно и коренное отличие, состоящее в обращении к форме баллады во французском смысле.

Суть этого выбора не ограничивается простой желательностью рефрена. Благодаря своему песенно-плясовому происхождению и твердой строфике, французская баллада соответствует задаче поэтического воплощения музыки вообще¹⁵ и исполнительства, то

есть творческого следования готовому заданию, в особенности. Кстати, у Нейгауза, как мы видели, творчество включало и сочинение — мотив, нашедший отражение в еще одном пастернаковском стихотворении о нем, «Окно, поупитр, и, как овраги эхом...» (1931), со строчками: *Здесь могло с успехом Сквозь исполнение авторство процветать*. Эта страсть к самостоятельному сочинительству разделялась Пастернаком, для которого окончательный выбор в пользу поэзии был трудным и отчасти диктовался техническим несовершенством его фортепианной игры¹⁶. Однако, будучи уже сделан, применительно к ситуации сочинения «Баллады» он ставил Пастернака в выгодное положение: стихотворное срисовывание музыки и ее исполнения — задача по определению творческая, хотя следование твердой форме и придает ей черты исполнительства. При этом, поскольку уже в свой классический период французская баллада утратила прямую связь с музыкой и танцем и использовалась для разработки самых разных лирических тем, постольку, возвращая ей музыкальное и исполнительское содержание, Пастернак оригинальным образом освежает эту ставшую чисто условной стихотворную форму.

Но и помимо музыкально-изобразительных возможностей, балладная форма имеет интересные преимущества с точки зрения намеченного творческого задания. Прежде всего, тематически желательность французского элемента подсказывается биографией Шопена, который по отцу был французом и всю зрелую половину своей жизни прожил среди французом, многие годы — в интимной близости с француженкой, Жорж Санд. А в структурном плане венчающая французскую балладу посылка есть не что иное, как готовая пропись обращения к адресату, позволяющая от объективного, в третьем лице повествования о концерте перейти к первоначальному лирическому финалу в духе дружеского послания.

2.2. Соперничество

Более того, память об истории бытования баллады придает ей семантический ореол поэтического соперничества, следом чего является «посылка, традиционно обращенная к принцу — судье поэтического состязания» (Гаспаров М. 1993: 203). В дальнейшем обращение к принцу могло заменяться обращением к Христу, друзьям, прекрасной даме или любому избранному адресату, что мы и видим у Пастернака. Однако состязательный элемент релевантен здесь в высшей степени: «Баллада» представляет собой не только описание музыкального вечера и даже не просто «срисовывание в русских стихах» ми-минорного концерта Шопена в исполнении

Нейгауза, но и честолюбивую попытку поэта сравняться с виртуозным пианистом, а заодно и с гениальным автором музыки.

Любопытным образом, элемент состязания присутствует и в другом музыкальном жанре и типе музицирования, название которого — *концерт* — фигурирует в тексте стихотворения.

«**КОНЦЕРТ** [нем. *Konzert*, от итал. *concerto*, концерт, букв., состязание (голосов), от лат. *concerto*, состязаюсь]. Произведение для многих исполнителей, в к-ром меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю <...> С конца 18 в. наиболее распространены К. для одного солирующего инструмента» (Раабен: 922).

Надо сказать, что сильнейший соревновательный импульс исходил от биографических обстоятельств создания «Баллады». Летом 1930 года на даче под Киевом Пастернак влюбился в жену Нейгауза Зинаиду Николаевну. Посвященную ему «Балладу» и «Вторую балладу» («На даче спят...»), посвященную его жене, Пастернак принес им в день первого серьезного объяснения с Нейгаузом, которое в дальнейшем, не разрушив дружбы между двумя мужчинами, привело к женитьбе Пастернака на Зинаиде Николаевне¹⁷. Таким образом, для возникновения куртуазно-соревновательной атмосферы имелись все основания. К тому же, будущая жена поэта откровенно не понимала его поэзии, так что он обещал для нее «писать проще»¹⁸, и двум «Балладам» суждено было стать первыми из таких стихов, составивших вдохновенный в значительной мере его сборник «Второе рождение» (1932). Не исключено, что, наряду с личными аспектами прагматики «Баллад», в этом успехе сыграла свою роль и твердая — то есть четкая, понятная, — балладная форма. Кроме того, в pendant к Шопену, романская — итальянская — кровь текла и в жилах Зинаиды Николаевны, что было, по-видимому, важно для Пастернака, поскольку отразилось в дальнейшем на французском происхождении героини «Доктора Живаго» Лары, в девичестве Гишар, одним из прототипов которой была Зинаида Николаевна¹⁹.

Соревновательный момент обострялся художественной впечатлительностью Зинаиды Николаевны, у которой любовный порыв мог вызываться реакцией на творческий триумф. В мае 1931 года она, уже оставившая было Нейгауза, ненадолго вернулась к нему.

«Я ответила <...> что для того, чтобы разобраться в себе, я должна от них [обоих] уехать [в Киев] <...> [Пастернак] писал большие письма и все больше покорял меня силой своей любви и глубиной

интеллекта. Через две недели он приехал ко мне <...> В эти дни я была совершенно захвачена им и его страстью. Через неделю ему пришлось уехать, так как в Киев приехал давать концерт Генрих Густавович <...> Как и всегда после удачного концерта, мне показалось, что я смертельно люблю Генриха Густавовича <...> [О]н пришел ко мне, и тогда возобновились наши супружеские отношения <...> Через двадцать дней, уезжая в Москву, он сказал мне: “Ведь ты всегда любила меня только после хороших концертов <...>” Как бы чувствуя на расстоянии эту драму, Борис Леонидович писал мне тревожные письма» (Пастернак З.: 181)²⁰.

В «Балладе» мотив творческого соперничества, подспудно одушевляющий повествовательные строфы, отчасти выходит на поверхность в послышечной пятой. Как обычно у Пастернака в таких случаях, он выступает в облике безраздельного восхищения адресатом, которым может быть другой художник, *великий гений поступка* Сталин, строящая социализм Москва или, наконец, сама жизнь²¹. Но, при всей авторской скромности, этот мотив щедрого взаимобмена (вынесенный Ахматовой в финал ее стихотворения «Борис Пастернак»: *И вся земля была его наследством, А он ее со всеми разделил*; 1936) отмечен гордым сознанием двойничества Поэта с воспеваемым Другим.

За традиционным жестом почтительного приношения стихов великому адресату слышится утверждение равноценности двух даров, подчеркнутое их каламбурным тождеством и зеркальным расположением (в V, 1—3). Не менее честолюбиво и скромное на вид заявление, что своим великолепием баллада обязана адресату, а не полету авторской фантазии. Реалистическая верность изображаемому, в противовес произвольной романтической приближенности, была творческим кредо Пастернака. Почти дословно эта мысль повторена в написанном шестью годами позже обращении к Паоло Яшвили, тоже пронизанном ощущением творческого родства:

За прошлого порог Не вносят произвола. Давайте с первых строк Обнимаем, Паоло! Ни разу властью схем Я близких не обидел, В те дни вы были всем, Что я любил и видел <...> Не зная ваших строф, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник («За прошлого порог...»; 1936).

Более того, в контексте «Баллады» отмежевание от произвола знаменует претензию на самоотождествление не только с адресатом-пианистом, но и с самим исполняемым гением. В статье «Шопен» Пастернак писал (возможно, с оглядкой на текст «Баллады»):

«<Ч>то значит реализм в музыке? Нигде условность и уклончивость не прощаются так, как в ней, ни одна область творчества не овеяна так духом романтизма, этого всегда удающегося, потому что ничем не проверяемого, начала произвольности <...> Бах и Шопен <...> — олицетворенные достоверности <...> Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность <...> протупает у них наружу сквозь звук <...> Ни тени вольничания, никакой блажи <... X>художника-реалиста е[го] собственные воспоминания гонят <...> в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения <... P>еализм <...> есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность» (Пастернак, 4: 403—404).

Впрямую шопеновская мерка будет приложена Пастернаком к собственному творчеству еще десятью годами позже:

О если бы я только мог <...> Я написал бы <...> Я вывел бы <...> Я б разбивал стихи, как сад <...> В стихи б я внес <...> Так некогда Шопен вложил Живое чудо Фольварков, парков, рош, могил В свои этюды. Достигнутого торжества Игра и мука («Во всем мне хочется дойти...»; 1956).

В «Балладе» же заявка на достижение шопеновского торжества тактично дана под сурдинку.

Итак, в полном согласии с духом как шопеновских смешанных и свободных форм, так и пастернаковской поэтики единства, выбор жанра баллады оказывается продиктован всеми тремя смыслами слова сразу: музыкальным, стоящим за ним литературно-романтическим, в частности польским²², и другим литературным — французским, притянутым к ним как будто чисто каламбурно, но определившим поэтическую форму стихотворения.

3. Трансформация баллады

3.1. Изменения

Сказанное не значит, что Пастернак буквально воспроизвел форму французской баллады, ибо рабское следование образцам никак не соответствовало его творческим убеждениям. Именно борьба между установками одновременно на точность воспроизведения объекта и на авторскую свободу гнала его в область технического новаторства.

Некий парадокс заключен опять-таки в самом выборе балладной формы. Для Шопена, представителя музыкального романтизма (в терминологическом смысле), баллада служила средством освобождения от застывших канонов венской классики, дисциплинирующим же началом для него был особый градус стремления к повествовательной и изобразительной точности²³. Напротив, Пастернак, обращаясь к французской балладе, тем самым избирает подчеркнуто твердую форму, у него уникальную. Если Шопен делает шаг от музыки в сторону литературной повествовательности, то Пастернак как бы идет ему навстречу, заключая свое повествование в жесткие рамки музыкальной формы. Но, верный своим принципам свободы, содержательности и новизны, он подвергает избранную форму оригинальной переработке. Это взаимодействие свободы и дисциплины естественно подключается к доминанте стихотворения — оппозиции “динамика, верх, начало, музыка, мелодия, свобода / статика, низ, конец, пейзаж, басы, заданная форма”.

От канона французской баллады Пастернак отклоняется уже в числе основных строк, увеличивая его до четырех, чем создает более широкий простор для повествовательного развития²⁴. Аналогичными соображениями руководствуется он, по-видимому, и в отказе от стандартного расположения рифм внутри строфы.

Принятую схему *ababbcbC* Пастернак заменяет собственной *ababcbsV*. Те или иные отклонения от стандартной схемы допускались; однако Пастернак покусился на один из конститутивных признаков баллады — срединный стык двух одинаковых рифм (*bb*). Вообще говоря, такое изменение может быть понято как отход от явно иностранного образца (аналогичный стык встречается в другой заимствованной твердой форме — сонете) в сторону более обычной русской рифмовки (в данном случае — перекрестной). Именно так трактует М. Л. Гаспаров применение схемы *ababcbsV* Шершеневичем в его «Балладе Валерию Брюсову» (1915):

«Задачу на технику рифмы Шершеневич решил отлично, но задачу на технику твердой формы — неудовлетворительно: строение его балладной строфы отклоняется от общепринятого» (Гаспаров М. 1993: 204).

Важность срединного стыка рифм проясняется в свете истории балладной формы:

«[Т]вердые формы романской поэзии развились из трехчастных плясовых народных песен. Для них характерна строфа, членимая на три части: восходящую <...> состоящую из двух коротких шагов <...>

и нисходящую, более длинную и несколько иного строения <...> [В] 10-стишиях <...> (французская большая балладная строфа) <...> рубежные строки <...> иногда назывались “ключевыми” <...> Когда хор> поет строфу <...> движение совершается <...> в три приема: сперва хор поворачивается только на полкруга и поет первый “шаг”, потом возвращается назад на те же полкруга и поет второй “шаг” и лишь после этого поворачивается на полный круг и поет “хвост” строфы <...> [П]ри этом ритм <...> первого “шага” оказывается тождествен с ритмом <...> второго “шага”, а ритм кругового “нисхождения” оказывается тождествен с ритмом кругового же припева; <...> по объему первые два “шага” в сумме оказывались приблизительно равны “нисхождению”» (Гаспаров М. 1989: 142—143).

В синхроническом плане это означало, что сложившаяся в результате балладная строфа понималась как построенная по принципу суммирования: «Французская баллада состояла из трех строк <...> с рифмовкой *ab + ab + bvbV*» (там же: 148).

3.2. Эффекты

Чем же объяснить отказ Пастернака от канонической строфики? Дело, конечно, не в нехватке у него версификационного мастерства, а в сути его художественного замысла.²⁵ Разрушая симметричную трехчастность строфы, Пастернак в каком-то смысле действительно смазывает и упрощает ее композицию, но не с целью облегчения собственной задачи, а из верности изображаемому — шопеновской музыке. Согласно Пастернаку,

«Главным средством выражения <...> у Шопена <...> была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из всех, какие мы знаем. Это не короткий, куплетно возвращающийся мелодический мотив, не повторение оперной арии <...> это поступательно развивающаяся мысль, подобная ходу приковывающей повести или содержанию исторически важного сообщения <...> [Ч]ерты ее деспотизма испытал Шопен на себе самом, следуя в ее гармонизации и отделке за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования» (Пастернак, 4: 404).

Следование трехчастной схеме, возможно, подошло бы для «срисовывания» музыки венского классицизма, но не соответствовало свободной мелодике Шопена с ее установкой не только на

танцевальность, но и на повествовательность, почему, вероятно, и было отброшено Пастернаком.

Примененная им конструкция строфы отлична от стандартной в целом ряде отношений. Отказ от трехчастности выражается, прежде всего, в том, что вторая рифма (**b**) понижывает, с регулярными интервалами, всю строфу и становится последней, рефренной (**B**). В результате, строфа приобретает цельность и широту дыхания, соответствующие задаче длительного мелодического развертывания. Правда, общее число разных рифм (3) не уменьшается²⁶, но благодаря регулярности альтернации сквозной рифмы **b** и перекрестной рифмовке обоих четверостиший срединное членение несколько ослабевает. На сплочение строфы работает и выбор самих рифм: мужской рифме **b** (на *-O-*) единым фронтом противостоят рифмы **a** и **c** (обе женские и обе на *-A-*), образующие как бы единую сверхрифму **a***, так что строфа в целом становится практически двухрифменной: **a*-b-a*-b-a*-B**²⁷.

Переработке подвергнута и структура посылки. Прежде всего, опущено ее формальное заглавие (впрочем, необязательное), а сама она увеличена вдвое — до размера остальных строф. Этим достигается опять-таки скрадывание четкости формального членения в масштабе баллады в целом и расширение мелодического диапазона внутри данной строфы. Правда, смена начальной рифмы, отличающаяся посылку, соблюдена: вместо *ababcbB*, имеем *cbcbcbB*. Но в сочетании с удвоением посылки этим, в сущности, доводится до логического конца установка на чередование всего двух рифм, в предыдущих строфах реализованная путем сближения рифм **a** (на *-Az-*) и **c** (на *-Ary-*).

Это сближение, кстати, поддержано и фонетикой рифменных слов и стихотворения в целом, настойчиво сводящей вместе различительные согласные этих рифм: *P* и *З*. Таковы слова и сочетания *ЗАРНИЦ, РАЗРЫВЫ, ГРОЗА в РАЗГАРЕ, СПРАЗУ, ФРАЗА, РАССКАЗА* и, наконец, неподражаемо пастернаковское *НЕ РАЗБА-ЗАРЮ*²⁸, вводящее, и даже дважды, сочетание *-аз-* в посылку, вообще не содержащую рифмы на *-Az-*. В какой-то степени объяснением может служить общепастернаковская тенденция к сплетению всего со всем, сказывающаяся, например, и в частичном согласовании рифмующих слов ряда **b** с рядами **a** и **c**²⁹. Однако в случае рифм **a** и **c** сближение осуществлено гораздо более явственно.

Последовательная унификация рифмовки имеет еще один важный эффект. Как мы помним, рефренная строчка **B** взяла на себя роль “баса”. Благодаря разделению рифм на два ряда и регулярному понижыванию строфы рефренной рифмой возникает обобщенное ощущение фортепианного соотношения двух рук. При этом первый ряд, в нечетных женских строках, кончающихся

ся на открытое, светлое, высокое *-A-*, естественно ассоциируется с ведущей мелодию правой, а второй, в четных мужских строках, венчаемых рефренной рифмой на закрытое, темное, низкое *-O-*, воспринимается как аккомпанирующая левая.

Понятое буквально, это утверждение означало бы, что в нечетных строках по содержанию следует ожидать исключительно мелодического (динамичного, верхнего) материала, а в четных — чисто аккомпанементного (статичного, нижнего). Некоторые фрагменты «Баллады» действительно допускают такую трактовку. Так, в заключительных парах строк всех строф, кроме IV, предпоследние строки посвящены движению и/или верху, а последние — неподвижному низу. К этим наиболее очевидным (благодаря бесспорной аккомпанементности рефрена) примерам можно добавить начала II и III строф, где приход артиста, *высшая фаза, удары, пассаж и фраза* приходятся на нечетные строки с рифмами на *-A-*, а *тяжесть, запах метиол и ореол шаров* — на четные строки с рифмами на *-O-*.

Однако многочисленны и противоречащие примеры, и потому сопоставление мелодии и аккомпанемента лучше усматривать на фигуральном уровне: прежде всего, в общем членении строф на более активные первые и более статичные вторые полустрофы, а также в вопросно-ответном соотношении внутри некоторых двухчленных сегментов (например, во вторых половинах II, III и IV строф). А в чередующемся характере рифмовки можно видеть еще одно обобщенное отображение в формальный план замечания Пастернака о следовании шопеновской гармонии за поворотами мелодии. К передаче этого чуткого следования различными стиховыми средствами мы и обратимся³⁰.

4. Мелодика стиха

4.1. Доминанта

Естественной проекцией мелодии в план версификации является мелодика стиха, начало изучению которой было положено Эйхенбаумом³¹. Одного взгляда на пунктуацию «Баллады» достаточно, чтобы убедиться в ее мелодическом разнообразии: ни одна строфа и даже полустрофа не повторяет другой. В жесткую схему рифмовки и четкого членения на полустрофы (точка в конце 4-й строки проходит через все стихотворение) уложена гибкая система голосоведения. Чтобы по строфам проследить за движением мелодии и гармоническим сопровождением, начнем с краткого резюме той буквальной и отчасти переносной фабулы, кото-

рая подлечит музыкальному оформлению. Ее доминантой является, как мы помним, со-противопоставление инертности пейзажа и динамичности искусства.

- I. Артиста еще нет — его ожидают (толпа гудит), и происходит как бы настройка инструментов (слышны обрывки арий). Оппозиция намечена внутри пейзажа: дальний (и верхний) план полон движения, ближний, особенно нижний, — неподвижен. Динамичность дальнего плана служит подготовке эффектного прибытия артиста в инертную пока близь³² и задает противоречивое взаимодействие динамики и статики.
- II. Прибытие вступает в метафорический контакт с элементами пейзажа — весть о нем передается друг другу не только людьми, но и деревьями, а запах цветов густеет как бы в ответ на это прибытие; часть пейзажа продолжает динамизироваться, но Днепр и Подол остаются неподвижными.
- III. Шопеновская мелодия пространственно вдвигается в пейзаж и одушевляется, уподобляясь орлу; статичные компоненты пейзажа одновременно и не реагируют, и приходят в движение.
- IV. Пространственное движение мелодии метафорически превращается в повествовательное, музыка олицетворяется, мифологизируется, осмысливается, а статичные элементы продолжают совмещать движение с неподвижностью.
- V. Перволичный субъект-поэт как бы рождается из антропоморфизма музыки, откликается на ее смысл и является в артистическую с поздравлениями. Пара музыка(нт) — пейзаж подменяется парой поэт — музыкант.

К уровню мелодики я ради наглядной сжатости изложения отнесу не только явления поэтического синтаксиса, но и смежные языковые и стиховые категории, и буду исходить из некоторого естественного представления о том, как на их языке выражается оппозиция “динамика/статика”³³.

4.1.2. Первая строфа. Здесь намечаются: само разграничение и противопоставление полустроф — динамической первой и статичной второй и парадоксальная заряженность статики динамикой.

Первая полустрофа динамична благодаря глагольности и семантике сказуемых и некоторым инверсиям, но относительно статична синтаксически: четыре простых предложения равны соответственно четырем строкам. Вторая полустрофа, напротив, статична ввиду нарастающей безглагольности предложений (от опущенных связок до сочиненных назывных предложений), но несколько динамизирована наличием членений, отчасти несимметричных,

переносом в первой же строке (*на тротуаре — ...*) и подхватом (*Толпа, в толпе...*).

4.1.3. Вторая строфа. Энергичная динамизация перебрасывается через границу между полустрофами, достигая 6-й строки.

Первая полустрофа динамизирована введением асимметричных членений в отношении 1 + 3: во-первых, — в II, 1, где как бы сохраняется заданное в I, 1—4 совпадение стиха и синтаксиса, но интенсивно глагольное «*Пришел*», образует отдельное предложение, перенимающее и активизирующее ритм коротких безглагольных начал “нижнего” типа (*В саду; Толпа*); во-вторых, — в масштабе полустрофы в целом, задающей соотношение, которое будет варьироваться во всех последующих строфах. Полустрофа динамична также благодаря обилию и интенсивности глаголов, инверсии, элементам гипотаксиса (прямой речи; союзу *и* со значением следствия; сравнению; причастному обороту), длине и переносам 2-го предложения.

Вторая полустрофа динамизирована частичным повторением фразы с «*Пришел*»... (из II, 1) в II, 5—6 и интенсивностью существительных в II, 7, но статична соблюдением границ строк, а в II, 7—8 — симметрией членений и безглагольностью.

4.1.4. Третья строфа. В этой наиболее звучной и бурной строфе³⁴ нижняя половина, наконец, вторит мелодике верхней и даже превосходит ее по сложности и разработанности, напоминая музыкальный эффект вертикальной перестановки мелодии и гармонии.

Первая полустрофа динамична благодаря несимметричному членению 1-й строки, динамизирующему даже конструкцию перечисления (*Удар, другой, пассаж*), как бы заимствованную из статичных “басовых”, острому переносу (*сразу*) и, значит, длине второго предложения, начинающегося уже в 1-й строке³⁵, а также благодаря семантике глагола (*Вплывает...*), метафоричности образа, инверсии, подразумеваемой логической связи (*Удар <...> и сразу...*) и синтаксическому подчинению пейзажа музыке (орел влывает в ореол фонарей).

Вторая полустрофа открывается относительно статичным вертикальным соотношением музыки и пейзажа (*Под ним — угар араукарий*), оформленным опущенной связкой в духе другой нижней полустрофы — I, 5—8; но оно несколько динамизировано предложным подчинением “нижнего” пейзажа *орлу*, перелетающему таким образом через срединную границу строфы, а также фонетической переключкой нижнего *угара* с верхним *ударом*. На дина-

мизацию работает также подтекст из лермонтовского «Паруса» (*Под ним струя светлей лазури*), с которым «Балладу» роднят мотивы движения, воды, бури и романтического риска. Далее динамика возрастает еще больше: *Днепр* и *Подол* становятся подлежащими длинного предложения (из “верхнего” синтаксиса перенимается соотношение 1 + 3), инвертированного, присоединенного противительно и включающего именное сказуемое (*глух*) и два интенсивных глагола (*обрел, обшаря*) в составе полноценных гипотактических конструкций (деепричастного оборота и придаточного предложения³⁶).

4.1.5. Четвертая строфа. Динамичность спадает, моторность и звучность переходят в повествовательную осмысленность и образительность; сохраняется примерное мелодическое равновесие верха и низа, а то и перевес в пользу последнего.

Первая полустрофа относительно динамична благодаря метафорике слияния с пейзажем (*В нем... соблазны.. смол*), местоименной присоединенности второго предложения к первому и его длине (1+3). Но она скорее статична благодаря полному отказу от глаголов в пользу опущенных связок — по образцу пейзажных нижних полустроф³⁷, а также остановке (точке) в конце 1-й строки, отсутствию переносов, простому сочинению подлежащих 2-го предложения и другим симметриям. Музыка, в III метафорически осуществившая (в виде полета орла) порыв артиста к небу (оксюморонно заданный еще в II, 1, 5: «*Пришел*», — *летит...*), здесь как бы переходит обратно на шаг (*ход рассказа*), чтобы воплотить реалистическую повествовательность шопеновского стиля. Аналогичным образом, вобрав в себя безглагольную пейзажную статику (*В нем...*), музыка как бы усваивает пейзажную образительность.

Вторая полустрофа сохраняет черты динамизма, достигнутого в “басах” III строфы: 5-я строка продолжает, как и там, первую полустрофу; *Днепр* и *Подол* опять выступают в роли подлежащего, которое теперь окончательно очеловечивается (*как каторжник на Каре*), сравнившись в антропоморфизме с “верхними” субъектами (артистом, Икаром); наряду с именными сказуемыми (тире в 5-й строке, *глух* в 7-й), здесь есть глагольное (*ползет*); есть сравнительный оборот; и сохранена логическая (подчинительная) связь несимметричных частей периода (1 + 3). Однако вся эта динамика приглушена: движение происходит ползком; 5-я строка кончается точкой; переносов и инверсий нет; фрагмент после *но* членится на два сочиненных предложения, так что грамматически активность *Днепра* и *Подола* распространяется лишь на две последние строки³⁸.

4.1.6. Пятая строфа. Сочетание динамики и статики адаптируется к новым условиям последней строфы — посылочной, автометаописательной, заключительной.

В первой полустрофе, ввиду балладной смены рифмовки, нижняя часть строфики в буквальном смысле становится также и верхней. Соответственно, полустрофа наследует черты одновременно первых и вторых полустроф, чем закрепляется эффект взаимовлияния “мелодии” и “басов”. Обращение к адресату (*Вам в дар...*) развивает исподволь готовивший его фрагмент прямой речи из обеих половин II строфы («*Пришел...*»). Слово *баллада* венчает метатекстуальный ряд *удар, пассаж, фраза, рассказа, молитвы, экстазы, сказанье*, типичный для первых полустроф и лишь в IV, 5 пересекший срединную границу. Напротив, самый оборот *Вам в дар...* восходит к предложным конструкциям с опущенной связкой из нижних пейзажных зарисовок (*в саду, на тротуаре, в толпе, под ним*), успевших, однако, проникнуть и в верхние полустрофы (*в <...> ореол; в нем*). Здесь эта конструкция, наконец, поднимается в самую верхнюю, мелодическую строку, и дополнительно динамизируется благодаря своей двойной направленности (*Вам в дар*).

Оригинальный синтез наследия верхних и нижних полустроф представляет переход от 1-й строки к трем последующим. В первых полустрофах взаимодействие динамического элемента с пейзажным до сих пор носило позитивный и органический характер, во вторых же оно в основном строилось по принципу негативно-отклика (*Но...* в III, 6; IV, 6). В V строфе противительность сначала ожидается, но отрицается (*не тронул*)³⁹, а затем и полностью преодолевается позитивной связью (*видел все, что в них привел*), кстати, использующей знакомую пейзажную конструкцию (*в них*).

Полустрофа в меру динамична благодаря прямой речи, грамматическому 1-му лицу, обращению (*Вам*), деиксису (*эта*), перформативности акта дарения, активным глаголам, членению 1 + 3, гипотаксису — явному (в V, 4) и скрытому (двоеточию в V, 3), причем источником всей этой энергии является теперь уже лирический субъект стихотворения. Однако (в полном соответствии с программной у Пастернака пассивностью поэта) полустрофа относительно статична ввиду созерцательно-словесной семантики глаголов и отсутствия переносов и инверсий. Даже асимметрия членения 1+3 компенсирована самостоятельностью предложения в V, 4, так что возможны прочтения 1 + (2 + 1) или даже 1 + 2 + 1.

Вторая полустрофа закрепляет как исходное противопоставление искусства и пейзажа, так и достигнутое в III и IV взаимодействие. Последние три строки перечислений могут трактоваться и динамично — как прямые дополнения, уточняющие *все* из V, 4,

и статично — как следующий за двоеточием назывной реестр в именительном падеже⁴⁰. На соединение верха и низа, искусства и фона работает и включение слов *концерт на крутояре* в перечисление элементов пейзажа — в духе формулы *обрывки арий* в начальной строфе. Тем самым буквально реализуется перевод пианиста и его искусства из творчески-субъектной роли в пейзажно-объектную, подчиненную по отношению к новому субъекту — лирическому “я” поэта.

Динамичное продолжение первой полустрофы во второй (*Я видел <...> Запомню и не разбазарю*) следует апробированной формуле и дополнительно динамизируется присутствием личных глаголов, подобных двойному «*Пришел*» в II, 1, 5, но теперь сконцентрированных в одной строке, переведенных в 1-е лицо и настоящее время со значением будущего и коннотацией клятвы. Выход лирического субъекта на первый план отмечен эффектным автографом Пастернака (*Запомню и не разбазарю*, с двойным пропуском ударений, см. Примеч. 28), образующим последнее глагольное предложение «Баллады». *Метель <...> метиол* резюмирует более ранние проявления интенсивности цветов, их ароматов и т.п. Все же в целом полустрофа подчеркнута — завершающе — статична: отсутствуют переносы, инверсии, три заключительные строки лишены глагольности и асимметричных членений.

Такова в основных чертах картина переключки, взаимообогащения и даже обмена ролями между верхом и низом пастернаковских строф, вторящая аналогичному характеру соотношений между мелодией и гармонией у Шопена, а также характерному для него сочетанию свободы и дисциплины в трактовке формы.

5. Анаграммы?

В связи с проблематикой связи звучания речи и ее значения вернемся к звуковой фактуре «Баллады» и зададимся вопросом: чем обусловлен конкретный выбор рифм а (на *-Аза-*) и с (на *-Ари-*), образующих мелодическую суперрифму а*? В случае второй из них ответ очевиден: окончание *-Ари-* призвано готовить имя адресата — *Гарри*, которое в конце концов и появится в первой строке посылки. Подготовка включает также настойчивое комбинирование этого окончания с предшествующим *-Г/К-*: *ГАРАжи*, *ГРОза в разГАРЕ*, *угАР аРАуКАРИЙ*, *иКАРЕ*, *КАтоРжник на КАРЕ*, не говоря о множестве отдельных *-Г/К-*, рассыпанных по тексту.

Но нельзя ли тогда в рифмах на *-Аза-* усмотреть отражение второй части фамилии Нейгауз, особенно учитывая стянутое в один слог пастернаковское произношение подобных немецких

дифтонгов, ср. *Как в ад, в цейхгауз и в арсенал* («Про эти стихи»; 1920) и *Гул колес едва показан <...> Мы отходим за пакгаузы* («Отплытие»; 1922). В поддержку этой догадки⁴¹ можно привести следующие соображения.

Во-первых, во французской балладе посылка часто содержала зашифрованное акростихом имя адресата или автора, а подобные приемы были не чужды Пастернаку. Так, «Посвященье» поэмы «Лейтенант Шмидт» построено как акростих *МАРИНЕ ЦВЕТАЕ-ВОИ*, впрочем, довольно искусственный и неуклюжий (1926); в начале и конце 3-го отрывка «Волн» («Мне хочется домой, в огромность...»; 1931), переключившегося с рядом стихов Брюсова, по-видимому, зашифрована фамилия последнего (**Смирнов 1995 [1985]: 74**); в заключительных строках стихотворения «Музыка»: *До слез ЧайковСкий потРЯсал СудьБой Паоло И ФранЧески* (1956) можно усмотреть анаграмму *Скрябин* (**Кац 1991: 28**); а в строчке из шестого стихотворения цикла «Разрыв» («Разочаровалась?...»; 1918): *На мессе б со сводов посыпалась стенопись, Потрясились игрой на гуБАХ Себастьяна*, «обертонально звучит имя Бах» (**Кац 1991: 29**).

Во-вторых, анаграмма подобного типа прочитывается и во «Второй балладе», — посвященной Зинаиде Николаевне (то есть *Зине*), где рифмой с служит комплекс *-ИНе-* (часто *-сИНе-*), а в посылке появляется и недостающее *-З-*: *Спи, будь. Спи жиЗНИ ночью ДЛИННОЙ* (отчасти уже предсказанное ранее: ср. *Гребут береЗы и ОСИНЫ; НАЗАД; ПАРУСИНА; я ВЗЯТ; я взят в науку к ИСПОЛИНУ*).

В-третьих, безударное *-У-*, в том числе в дифтонгоподобных сочетаниях гласных или в близком соседстве с *-З-*, проходит в тексте и даже в рифмах «Баллады» неоднократно: *ТРОТУАРЕ, от вяза к ВЯЗУ, СРАЗУ, траурная ФРАЗА, АРАУКАРИЙ*.

В-четвертых, предполагаемую анаграмму не обязательно понимать как сознательно закодированное слово. Можно допустить и совершенно бессознательное органическое возникновение этого фонетического комплекса из паронимастической пены пастернаковского стиха. Подобно тому как *-Ш-* из *Шопен* распространяется по всей III строфе (*пассаЖ — Шаров молоЧный*⁴² — *Шопена — обШаря*), ключевые звуки фамилии *Нейгауз* могут невольно проецироваться на рифмовку и текст стихотворения в целом.

Кстати, в-пятых, начальный слог этой фамилии (*Ней[й]*) появляется, причем с удвоением, уже в начале второй строки стихотворения (*НЕм-НЕм...*), присутствует в катартическом *НЕ разбазарю* и многократно представлен в рефренной строке *НЕдвижНый ДНЕпр, НочНой Подол*⁴³.

Наконец, в самом общем смысле в пользу подобных догадок говорит собственное настояние Пастернака (в частности, в статье о Шопене) на принудительной силе личных, биографических деталей и факторов, толкающих художника к техническому новаторству. Анаграмматизация — сознательная или невольная — не только имени *Гарри*, но и фамилии *Нейгауз*⁴⁴ в тексте посвященной ему баллады в точности отвечала бы этому творческому принципу⁴⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

Статья **Жолковский 2005 [1999]** — отредактированный вариант доклада, сделанного в 1995 г. на заседании пастернаковской группы ИМЛИ в присутствии М. Л. Гаспарова. Статья была написана для фештшрифта в его честь, планировавшегося А. Ю. Галушкиным и К. М. Поливановым под эгидой «De Visu»; но журнал закрылся, выпуск не состоялся, и я отдал ее в *Die Welt der Slaven*, где она и появилась в номере 16 (1999): 1—26, с посвящением *М. Л. Гаспарову к 60-летию* и заключительной «Посылкой»:

Вам в дар рулада эта, Михаил Леонович... Мне кажется, я подобрал тему и материал, похожие на Вашу всеохватность. Чуть-чуть страшит и облик Ваш, и взгляд при мысли о произволе, увы, тронувшем эти строки, вопреки попыткам линейкой дисциплинировать взбешенный взмах широко разбежавшейся гили. Если, рискуя впасть в немилость, я все же не расstaюсь с ворохом ошибок и решаю пронести их через Ваш порог, то только в большой тени Ваших похвал моему “филологическому авантюризму” и веры в знание друг о друге предельно крайних двух начал».

«Баллада» — одно из моих любимых стихотворений Пастернака. Я знаю ее наизусть с юности и часто читаю вслух и про себя. Тем не менее, я был всегда нетверд в воспроизведении порядка некоторых строк и вторых половин строф III и IV (что сначала: *Но глух, как будто что обрел*, или *Но тихо с круч ползет подзол?*), и эти недоумения постарался разрешить в статье. Еще одним стимулом послужило несогласие с работой **Поморска 1975** относительно ценностного противопоставления в «Балладе» верха и низа. А непосредственным толчком к работе стала возможность написать в сборник к юбилею М. Л. Г.

¹ Об обстоятельствах написания «Баллады» см. **Пастернак 1990б, 1: 489**, **Пастернак 3.: 179**, **Кац 1991: 310**, **Пастернак Е. Б.: 468—471**. Версия, несколько отличная от общепринятой, изложена одним из членов ирпеньской компании, согласно которому Пастернак (с женой и детьми) на концерте отсутствовал, стихи же прочел «на второй день после концерта у себя

на даче за ужином, на котором присутствовали, не считая [Вильмонта], Нейгаузы и Асмусы» (**Вильмонт: 172—173**).

² О пастернаковской поэтике единства мира см. **Жолковский 1980 [1974]**, **1996 [1978]а**, **2009 [1986]**, с опорой на **Лотман 1969**, **Нильссон 1978 [1959]**; о музыке в творчестве Пастернака см. **Кац 1991**.

³ Кстати, гроза, дождь и метель — типичные программные мотивы Шопена.

⁴ Скрытым музыкальным — фортепианным — предвестием является, по-видимому, и параномазия *как кость / костел*, семантическая загадочность которой отчасти разрешается, если учесть излюбленное Пастернаком отождествление *клавиш с костя(шка)ми*, ср. *По пианино в огне пробежится и вскочит От розеток, костяшек, и роз, и костей* («Заместительница», 1917); *Что вдавленных сухих костяшек, Помешанных клавиатур* («Клеветникам», 1917). Интересный клубок предвестий — “котел слепых зарниц”: котел задает водную образность (Днепр, гроза, потоп зарниц, молочный ореол, вливание орла), а слепота зарниц, являющаяся парадоксальным описанием их беззвучности (в отличие от последующей грозы), предвещает (мнимую) глухоту Днепра.

⁵ Для Шопена как композитора с преимущественно пианистическим опытом было характерно именно такое служебное использование оркестра, в частности — в Первом концерте (**М. А. Аркадьев**, устно).

⁶ Важность этого чуда в контексте пастернаковской поэтики очевидна: *подзол* сродни “подземным” и “корневым” мотивам, не раз проходящим в стихах «Второго рождения», в частности — темам “почвы и судьбы”, которыми дышит искусство, оборачивающееся жизнью, то есть смертью («О знал бы я, что так бывает...», 1932).

⁷ Разумеется, это лишь одна из возможных музыкальных интерпретаций поэтической структуры «Баллады», не исключающая потенциальной плодотворности других: трактовки нижних полустроф, например, как синхронно звучащего самостоятельного полифонического голоса (в смысле **Кац 1995**, где, в частности, рефренные повторы строк при определенных условиях подводятся под категорию *cantus firmus*, см. с. 68—76) или как самостоятельных последовательных частей музыкального изложения.

⁸ Так, Поморска в связи с образом Икара ссылается на уместность «элементов трагедии и ужаса» в жанре баллады (**Поморска: 33**).

⁹ О французской балладе см. **Гаспаров М. 1984: 250—253**, **1989: 142—149**, **1993: 202—204**. Во Франции начало возрождению вийоновской баллады положил Банвиль, а решающую роль сыграли 12 баллад (в большинстве метапоэтических), написанных Верленом (**Зайед: 264—265**) — любимым поэтом Пастернака.

¹⁰ Начиная с 1930-х годов в русской фольклористике принято выделять жанр русских народных баллад — сжатых эпических песен драматического характера, написанных тоническим, нередко былинным, стихом без рефренов, — возникший в конце XIII — XIV вв., затухший в XVII—

XVIII вв., а в XIX в. возродившийся в полулитературном «мещанском» варианте (Астахова и Балашов 1963: 5—41).

¹¹ О польских корнях Нейгауза см. Кац 1994: 76, Дельзон: 6—12, Нейгауз: 19—20. О «смешанности» формы «Баллад» Шопена см. Мазель 1971: 159—208, Виеру 1974. Связи Шопена с польской романтической балладой отмечают и Пастернаком: «Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются <...> к современному человеку» (Пастернак, 4: 406).

¹² Отождествление происходит, в частности, через автобиографический мотив скачки, спотыкания и падения (см. Примечания в Пастернак 1990б, 1: 456), важный и для шопеновского стихотворения «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931), хотя и не затронутый в его разборах Поморска: 33—39, Кац 1994: 74—78; о месте «спотыкания» в поэтике Пастернака см. Жолковский 1994 [1991]: 283—295; о его музыкальных проекциях в прозу Пастернака см. Гаспаров Б. 1995. Своеобразным росчерком самоотождествления с Шопеном являются последние слова статьи о нем 1946 года: «Его деятельность кажется нам ее [музыки] вторичным открытием» (Пастернак, 4: 406), отсылающие к заглавию книги «Второе рождение» (1932).

¹³ Приведу несколько релевантных фрагментов:

Я — черная точка дурного В валящихся хлопьях хорошего. Я — пар отстучавшего града, прохладой В исходную высь воспаряющий. Я — плодовая падаль, отдавшая саду Все счета по службе, всю сладость и яды, Чтоб, музыкой хлынув <...> Впустите, мне надо видеть графа. О нем есть баллады. Он предупрежден. Я помню, как плакала мать, играв их, Как вздрагивал, дом, обливаясь дождем. Позднее узнал я о мертвом Шопене (1928).

Не видно ни зги, По аллее Топчут пчел сапоги <...> Мне надо Видеть графа! Затем, что ропот стволов — баллада, Затем, что, дыханья не переводя, Мутясь, мятется ночь измлада, Затем, наконец, что — баллада, баллада, Монетный двор дождя. Над графством шафран сентября залинял И листья <...> осин <...> Я несся бедой в проводах телеграфа, Вдали клокотали клочки зарниц В котлах, за зубцами бойниц. Стояла тишь гробовая, Лапшу полыханий похлебывало Из черных котлов, забываясь, В одышке далекое облако. И сыплется рыхлая тишь с высоты То норы с ослепшими звездами делят И полночь неслышно буравят кроты (1916).

¹⁴ *Все утро с девяти до двух Из сада шел томлящий дух Озона, змей и розмарина, И олеандры разморило <...> Опять депешей Шопен К балладе страждущей отозван. Когда ее не излечить, Все лето будет в дифтерите <...> Прикосновение руки — И полвселенной — в изоляции, И там плантации пылятся И душно дышат табаки.*

¹⁵ Тем, что в балладе повторяется не только рефренная строка, но и вся рифменная структура строфы, повышается сходство с музыкой, где повторению отводится гораздо большая роль, чем в словесном искусстве, по-

скольку в отсутствие означающего простое отождествление тем требует их повторного проведения (Мазель 1979: 158). Говоря в музыкальных терминах, пастернаковская «Баллада» представляет собой тему с вариациями: тему образует все то, что повторяется от строфы к строфе, вариации — разное содержание и словесное наполнение строф; кстати, вариационность лежит в основе композиции Четвертой Баллады Шопена (Мазель 1971: 174, 205, 208).

Дополнительную регулярность стиховой структуре «Баллады» придают также: высокий процент полноударных строк (21 из 40) и низкий — строк с пропуском двух ударений (2 из 40), так что все стихотворение как бы тяготеет к четырехударному рефрену; отсутствие обычного ослабления ударности строк к концам строф — опять-таки ввиду ориентации на звучный рефрен; а также повторы одинаковых слов и конструкций в одинаковых позициях (например, слова *Пришел* в начале строк II, 1, 5, 6, слова *Полет* — в IV, 1, 5, и тире — после первой стопы в II, 1 и в пятых строках строф I—IV).

¹⁶ О композиторском слое пастернаковской биографии см. Кац 1991: 101—252.

¹⁷ «Вскоре по приезду в Москву он пришел к нам в Трубниковский. Он зашел в кабинет к Генриху Густавовичу, закрыл двери, и они долго беседовали. Когда он ушел, я увидела по лицу мужа, что что-то случилось. На рояле лежала рукопись двух баллад. Одна была посвящена мне, другая Нейгаузу. Оба стихотворения мне страшно понравились. Генрих Густавович запер дверь и сказал, что ему надо серьезно со мной поговорить. Оказалось, Борис Леонидович приходил сказать ему, что он меня полюбил и что это чувство у него никогда не пройдет <...> [и] он вряд ли сможет без меня жить. Они оба сидели и плакали, оттого что очень любили друг друга» (Пастернак З.: 179; ср. Примеч. 1).

¹⁸ См. Пастернак З.: 175; ср. свидетельство Н. Н. Вильмонта: «[О]днажды, когда в комнате из сторонних остался только я <...> он вполголоса сказал Зинаиде Николаевне: “Не старайтесь привыкать к моим стихам; они того не стоят. Я напишу другие, где все будет понятно” <...> Е>го слова <...> заставили Зинаиду Николаевну откинуть назад свою итальянскую голову (мать ее была итальянка) и улыбнуться ему гордо замкнутым, поантичному трагическим ртом» (Вильмонт: 147). Ср., кстати, позднейшие стихи, обращенные уже к О. В. Ивинской: *Для тебя я весь мир, все слова, Если хочешь, переименую* («Без названия»; 1956).

¹⁹ О Зинаиде Николаевне как прототипе Истоминой из «Начала прозы 1936 года» и далее Лары, см. Пастернак Е. Б. 1989: 495—496, Поливанов 1993: 10. О ее итальянском и художественном облике ср.:

«Навещал я Зинаиду Николаевну, стараясь ей не наскучить. Тем более что нас увлекало музицирование. Мы играли сонату Франка. Держа скрипку, я пристально сквозь прорези пюпитра разглядывал смуглую

темноволосую красавицу и думал: в эту женщину влюблен Пастернак <...> Смуглота, спокойное сияние глаз и всего облика Зинаиды Николаевны подсказывали сравнение с итальянской живописью эпохи Возрождения. Сравнение было уместным. Как я позднее узнал, мать Зинаиды Николаевны — итальянка (мне был <...> объяснен род <...> помню только певучую стайку итальянских городов — как общий мелос, а не как подлинные названия)» (Озеров : 444—445).

²⁰ См. эти письма Пастернака в **Пастернак 1993**: 36—62.

²¹ См., например, «Волны» (1931, 340—348, «Художник» (1935).

²² Польские мотивы «Баллады», связанные с ее шопеновской темой (образы костела, болезни, орла, траура, падения, Кары), рассмотрены в **Поморска**; см. также **Кац 1994**.

²³ Именно это, согласно Пастернаку (**Пастернак, 4**: 404—405), выделяло Шопена из плеяды менее требовательных к точности изображения композиторов-романтиков в обоих смыслах слова.

²⁴ В практике мастеров баллады формальные требования тоже соблюдались не с абсолютной строгостью. В связи с композицией пастернаковской «Баллады» любопытно отметить пятичастность Третьей Баллады Шопена (**Мазель 1971**: 177—188; там же см. о возможной программной связи Третьей Баллады с балладой Мицкевича «Свитезянка»).

²⁵ Образец формально безупречной баллады (с десятистрочной строфой ababbccdcD) — довольно поверхностная «Баллада» Гумилева, посвященная Ахматовой (1910; **Гумилев**: 175—176); пример сознательного нарушения большинства формальных требований — «Баллада» Анненского, посвященная Гумилеву (1909; **Анненский**: 118).

Примечательна формальная беспомощность русского перевода баллады, под аккомпанемент и по сценарию которой роستانовский Сирано де Бержерак (**Ростан 1921, 1957**) закалывает своего противника в сцене, способствовавшей популяризации жанра французской баллады в России в начале XX века (пьеса была поставлена в Париже в 1897 г., а в Петербурге — в переводе Щепкиной-Куперник — в 1898 г.). В **Ростан 1957** (62—63) не соблюдены ни единство рифмовки разных строф, ни каноническая последовательность рифм внутри строфы, ни хотя бы какая-нибудь единая схема; имеет место рисунок ababbbbC dedefcfC ghghicicI cjC, где строка C читается *Что/Я попаду/попал в конце посылки*. В оригинале (баллада принадлежит Ростану, и именно с нее началось сочинение пьесы, см. **Ростан 1921**: xxiv) форма соблюдена образцово (**Ростан 1921**: 54—55).

В связи с вопросом о владении сложными строфическими формами стоит упомянуть о пастернаковском переводе стихотворения Ю. Словацкого «Кулик» («Kulik», 1830; **Пастернак, 2**: 346—349; **Словацкий 1979**: 13—15). Пастернак решительно упрощает причудливую строфику и рифмовку оригинала, в частности: уменьшает общую длину текста (128 строк вместо 176, правда, в оригинале отчасти коротких); укорачивает повторяю-

щийся 7 раз рефрен (с 14 строк до 4), сводит рифменную схему всех 7 основных строф к четверостишиям с перекрестной рифмой; отказывается от разностопности (путем отказа от укороченных строк); а финальное десятистишие заменяет восьмистишием и регулирует его рифмовку — пронизывая его единой рифмой (АВАВСВСВ). Вольность этого перевода очевидна при сравнении с более или менее точным во всех перечисленных отношениях переводом Асеева (**Словацкий 1952**: 56—60). Впрочем, обе версии утрачивают те или иные черты сложной системы рифменных повторов, в частности — изощренную подготовку почти всех рифм финала.

²⁶ На три рифмы написана и «Вторая баллада», посвященная З. Н., с рифмовкой **abbaaccA**, тоже проводящей единую сквозную рифму (а) от начала до конца, но сохраняющей срединный стык, демонстрируя пастернаковское владение подобной техникой.

²⁷ Эту оригинальность в построении строфы интересно сопоставить с изощренной рифмовкой **aBBCaCaCaCaC** в стихотворении «Ветер» («Я кончился, а ты жива...», 1953). В ней нарушены как строгое правило альтернанса (соседствуют разные женские рифмы — В (*дачу*) и С (*отдельно*), так и естественное ожидание возвращения рифмы а (*к жива*). Сделано это, по-видимому, с целью акцентировать изоляцию 4-й строки и фигурирующей в ней гейневско-лермонтовской сосны, метонимически представляющей героиню. Эта изоляция преодолевается далее как в сюжете стихотворения, так и в его рифмовке: «отдельная» рифма С становится второй основной рифмой, доходящей до конца стихотворения, венчаясь словом *колыбельной* (см. **Жолковский 2009 [1986]**: 110—111).

В плане же квази-музыкального голосоведения, в устойчивой двухрифменной схеме **a*-b-a*-b-a*-b-a*-b** можно усмотреть параллель к остинатным образованиям (в частности, двойному органному пункту) в полифонической музыке, тем более что обе основные рифмы систематически поддерживаются в тексте ассонансами соответственно на -А- и на -О-; о стиховых аналогах остинатности см. **Кац 1995**: 60—68.

²⁸ В нем сочетаются сразу и разговорность, и фонетическая броскость, и участие в архаизаторской форме 4-ст. ямба с двумя безударными стопами в середине (**Гаспаров М. 1984**: 226): *запОмню и не разбазАрю*, причем ударные О и А представляют обе суперрифмы стихотворения. Предвестиями типично пастернаковского пропуска ударения на второй стопе являются концовки первых полустроф в III, IV (*Вплывает, как больной орел; За сильный и за слабый пол*).

²⁹ Таковы: -P-, пронизывающее все, в том числе четные строки (кроме неизменной последней — ПОДОЛ) в самой «музыкальной» III строфе (СРАЗУ — ОРЕОЛ — ФРАЗА — ОРЕЛ — АРАУКАРИЙ — ОБРЕЛ — ОБШАРЯ), и возвращающееся в ПРИВЕЛ; -3-, появляющееся в ПОЛЗЕТ ПОДЗОЛ; и сочетание -P- и -3- в посылке: ПРОИЗВОЛ.

³⁰ Мнение Пастернака об этих свойствах шопеновской музыки соответствует принятому в музыковедении; см. Мазель 1971: 145—158, 1979: 188—192.

³¹ См. работу Эйхенбаум 1969 [1922]; именно к ней относятся коррективы М. Л. Гаспарова (1995 [1974]); см. эпиграф).

³² Мотивы “дали” и “прибытия” занимают важнейшее место в поэтическом мире Пастернака. Ср. его признание в письме к Стивену Спендеру от 22.8.1959: «Я всегда воспринимал <...> реальность <...> как внезапное, дошедшее до меня послание, неожиданное пришествие, желанное прибытие и всегда старался воспроизвести эту черту чего-то посланного» (Пастернак 1990 [1960]: 365).

³³ Кратко расшифрую это понимание:

(1) Соотношение синтаксиса со стихом: предложение в несколько стихов — динамика, ровно в один — статика; несовпадение границ (перенос) — динамика, совпадение — статика; деление на неравные части — динамика, на равные — статика.

(2) Порядок и фиксация слов: инверсия, эллипсис — динамика, немаркированный полный текст — статика.

(3) Расположение в строфе (и ее частях): начало — динамика, конец — статика.

(4) Характер связи: подчинение (гипотаксис) — динамика, сочинение (паратаксис) с союзной или подразумеваемой логической связью — относительная динамика, простое предложение и простое сочинение — полная статика.

(5) Тип сказуемого: глагольное — динамика, именное прилагательное — относительная динамика, именное существительное — относительная статика, безглагольное (назывное) предложение — полная статика.

(6) Модус высказывания: перформативность, прямая речь, деиксис, метафоричность, гиперболизм — динамика, повествовательность, описательность, констативность — статика.

(7) Части речи: глаголы — динамика, отглагольные существительные — относительная статика, прочие существительные — полная статика.

(8) Видо-временные и смежные значения: глаголы движения или становления в актуальном несовершенном настоящем или совершенном прошедшем — динамика, глаголы состояния, а также неопределенные или хабитуальные действия в настоящем — статика.

³⁴ См. выше о систематическом присутствии *-P-* в ее рифмовке и о нейтрализации противопоставления между рифмами на *-Аза-* и *-Ари-*.

³⁵ Членение 3 + 1 (вместо более привычного 1+3, как в I, 6: *Толпа...*, и II, 1, 5, 6: *Пришел...*), за которым следует перенос, — частный случай приема динамизации, восходящего к пушкинскому *Стоит Истомина; она...*, ср. *Нет времени у вдохновенья. Болото...* («Петербург» 1915); В *лок-*

ти, в уключины — о, погоди... («Сложь весла»; 1919); см. Жолковский и Щеголов 1996: 86—88). Здесь с его помощью динамизирована «вольная или невольная реминисценция строки *Но вдруг удар!.. Другой!.. иной мотив взвился* из стихотворения А. Н. Майкова “А. Г. Рубинштейну”» (Кац 1991: 310). Кстати, в этом стихотворении (1886; Майков: 420—421) предвосхищено множество мотивов пастернаковской «Баллады»: помимо приводимой Кацем строчки, а также прямого обращения к артисту в финале, в нем есть также порхание, дрожь, шум бури, раскаты громовые, тучи темных сил, молитва, небеса и полет, но с той фундаментальной разницей, что у Майкова все эти явления имеют место сразу и только внутри музыки.

³⁶ Это сравнительное придаточное развивается из безглагольных сравнительных оборотов верхних, “мелодических”, полустроф: *Как бы достигший... и вливает, как <...> орел.*

³⁷ Безглагольность вносится и в позаимствованную из III, 6 схему сравнительного придаточного: *Полет орла как ход рассказа.*

³⁸ Эти эффекты IV строфы интересно сопоставить с третьей строфой лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», разбираемого М. Л. Гаспаровым (1995 [1974]) по следам Эйхенбаума. В обеих предпоследних строфах описываемое явление (музыка; пейзаж) достигает членораздельности человеческой речи и готовит переход к финальному появлению “я”. Но у Лермонтова кульминация синтаксической сложности достигается именно здесь, а у Пастернака приходится скорее на предыдущую строфу.

³⁹ При этом отвергается то, что до сих пор старательно утверждалось, а именно взаимодействие: *не тронул* как бы противоположно ситуациям вplyвания орла в шары, включенности смол в рассказ и т.д.

⁴⁰ Эта двусмысленность неразрешима ввиду нейтрализации форм именительного и винительного падежей у неодушевленных существительных мужского рода (*концерт* и *парк*) и таких существительных женского рода, как *метель*. Экспериментальная подстановка синонима типа *гроза* показывает, что возможны (с разной синтаксической трактовкой двоеочия) оба нейтрализованные в тексте варианта: как *грозу*, так и *гроза*.

⁴¹ До сих пор она не высказывалась исследователями, скорее всего, потому, что прямо объявленное *Гарри* блокировало дальнейшие поиски.

⁴² У Пастернака не исключено и московское произношение *мо-лоШный*.

⁴³ Развивая мысль о “немецком” произношении Пастернаком фамилии Нейгауза, можно было бы предположить, что ее первый слог произносился как *Ной-*, дополнительно насыщая рефренную строку «Баллады» анаграмматическим ореолом: *НЕдвиЖНЫЙ ДНЕпр, НОЧНОЙ Подол.*

⁴⁴ Проведение имени через одну рифму (*-Ари-*), а фамилии через другую (*-Аза-*) можно, в духе Кац 1995, трактовать как принцип двойного органного пункта.

⁴⁵ Далее соблазнительно было бы развить предположение о проекции в текст также и отчества *Густавович* со ссылками не только на обилие — *T-*, но и на наличие *-Г-У-* и *-УГ-* (*гуденье, другой, глух, угар*), а также *-СТ-*, *-ВТ-*, *-ТВ-* и даже *-(С)Т-В-*, часто рядом с *-А-* (*АВТобазы; коСТЬ Взблеснет; оТ Вяза; СТАноВиТся; доСТигший; СТВолу; СТВол; молиТВы; эк-СТАзы*). Однако, как и заманчивая возможность за многочисленными *ПА*, теми же *СТ* и эффектным *не ТРОнул СТРоК* расслышать фамилию *Пастернак*, подобные соображения должны будут остаться в области непроверяемых догадок.

ПОЭЗИЯ И ГРАММАТИКА ЖИВАГОВСКОГО «ВЕТРА»

1. Проблема описания

Вклад Р. О. Якобсона в поэтику широко признан и продолжает обсуждаться на разных языках и с различных позиций¹. Однажды я уже принял участие в этой дискуссии, предложив альтернативный разбор одного из *test cases* яacobсоновской поэтики — «Я вас любил...» Пушкина². Настоящая статья — попытка в том же роде.

Для анализа я выбрал восьмое из «Стихотворений Юрия Живаго» — «Ветер». Якобсон о «Ветре» не писал, но ему принадлежит одна из основополагающих пастернаковедческих работ (**Якобсон 1987 [1935]**), а само стихотворение — типичный «образчик монополии грамматических приемов». Я постараюсь констатировать в «Ветре» всю его богатейшую поэзию грамматики, применяя, однако, иной формат описания.

Ветер

- 1 Я кончился, а ты жива.
- 2 И ветер, жалуясь и плача,
- 3 Раскачивает лес и дачу.
- 4 Не каждую сосну отдельно,
- 5 А полностью все дерева
- 6 Со всею далью беспредельной,
- 7 Как парусников кузова
- 8 На глади бухты корабельной.
- 9 И это не из удальства
- 10 Или из ярости бесцельной,
- 11 А чтоб в тоске найти слова
- 12 Тебе для песни колыбельной.

В стихотворении 12 строк, неслыханная простота и естественность которых, казалось бы, делают ересью любую попытку разбора, тем более структурного, и обрекают исследователя на полную немоту. Чтобы не спугнуть³ чуткий мираж этой простоты, хотелось бы вместо развернутого анализа ограничиться инициалами его основных разделов. Однако, при всей желательности простого описания, сложное обладает большей объясняющей силой: оно не только более адекватно моделируемому объекту, но и, в конечном счете, понятнее людям.

Сложный разбор короткого стихотворения не может не претендовать на полноту. Чем объясняется исключительная органичность стихотворения, его единое дыхание, мудрость, «пушкинская легкость»? Чем достигнут «горацианский» эффект успокоения к концу? Как связан «Ветер» с сюжетом романа? с остальными стихами доктора Живаго? с “ветром”, “деревями”, и прочими сходными мотивами в других текстах Пастернака (*далее сокращенно — П.*)? В чем его типично пастернаковские черты и черты именно позднего стиля поэта? *Last but not least*, какую роль в общем художественном эффекте играет поэзия грамматики, а также ритма, строфики, рифмовки, фонетики?

Ответы на эти вопросы по необходимости будут связаны друг с другом. Так, в синтаксической структуре «Ветра» бросаются в глаза обилие и нерегулярность остановок, преобладание слабых двучленных присоединений (без прогрессивных тяготений), совпадение основных членений со строкоразделами (без переносов). Какова равнодействующая этих синтаксических особенностей? Впечатление такое, будто каждая новая порция текста добавляется как *an afterthought* — как бы задним числом. Что это — изолированный синтаксический эффект или ему есть параллели в других областях структуры? Например, не читается ли отсутствие в «Ветре» четкой строфики как раздробленность на отдельные строчки и предложения? А в таком случае, нельзя ли усмотреть в этом совокупном формальном эффекте иконическую связь с тематикой стихотворения, начинающегося словами о конце? Не найдется ли, далее, аналогичных структурных параллелей (в ритме, рифмовке, фонетике) и для упомянутой выше синтаксической двучленности, и если да, то каковы будут соответствующие тематические параллели?

Обращаясь от сходств к контрастам, невозможно не заметить сразу же, что установке на дробность и паузы противостоит удивительная связность текста, образующего если не одно предложение, то, во всяком случае, единый период. Это наблюдение опять-таки ведет исследователя к возможным параллелям в структурной, а затем и в содержательной организации текста, который пишется автором после смерти и таким образом представляет собой “*an afterthought*” и в глубоком символическом смысле.

В связи с единством, преодолевающим отдельность и смерть, возникает очередная серия вопросов: например, о типе медиации между этими полюсами, характеризующейся некой “вялостью” — в отличие от сопоставимых художественных решений у раннего П.⁴; об оригинальном совмещении общего успокоения к концу с одновременным синтаксическим и строфическим развитием; об особенностях данной трактовки “единства и великолепия” —

центральных тем П. — и, в частности, привычного “маршрута за окно”; об уникальной у П. заgrabной точке зрения и ее пушкинских ассоциациях; и мн. др.

Двигаясь подобным образом от детали к детали, от конструкции к конструкции, от одного стилистического эффекта к другому и далее от этих эффектов к их тематической интерпретации, исследователь надеется в конце концов обговорить все существенные свойства стихотворения. На мой взгляд, однако, сложная иерархия сведений о структуре поэтического текста (добываемых таким или любым иным способом) нуждается в универсальном формате описания, который бы ориентировал исследователя на полное и систематическое моделирование объекта, обладающее значительной объясняющей силой. Один возможный формат такого рода был предложен в цикле работ по так называемой поэтике выразительности⁵. Важнейший принцип этого подхода — движение от самых общих черт структуры ко все более специфическим деталям текста, имитирующее логику вывода текста из темы⁶ и отражающее постепенное сужение круга тем (реальных или потенциальных) текстов, которые задаются последовательными уровнями структуры.

Принципиально при этом различие категорий трех типов: уровней структуры, ее планов и явления инвариантности мотивов. **Уровни** образуют четырехступенчатую иерархию: тема > глубинное решение > композиция > поверхностная структура. На каждом из уровней структура обычно предстает спроецированной в три основных **плана**: предметный («житейский»), стилистический (план языковых и литературных кодов и конвенций) и интертекстуальный. Но внутри каждого из них многочисленны дальнейшие подразделения; так, стилистический план поэзии распадается на синтаксис, метро-ритм, строфику, фонетику и т.д. Наконец, **инвариантные**, то есть характерные для данного автора, **мотивы**, пронизывают все уровни и планы его текстов, взаимодействуя при этом с **общелитературными**, а также **локальными** (то есть специфическими для отдельных текстов) мотивами⁷.

Неверно говорить о тематике и сюжете как о «высших» уровнях поэтической структуры, а о грамматике и фонетике как о «низших»: это не иерархические уровни, а равноправные **планы**⁸. Вместе с тем иерархия — уровней! — не только имеет место, но и сказывается на степени их разработанности в различных планах. Глубинные уровни сосредотачиваются чаще на содержательных решениях, а более поверхностные — на формальных. Это, а также техничность и размеры поверхностной структуры, делают ее довольно громоздкой. Но в силу тех же причин главным образом именно она отражает уникальное, часто непередаваемое, богатство художественной ткани текста. Тем не менее важно помнить, что

уже на уровне темы и глубинного решения начинает формироваться неповторимая структурная — предметная и стилистическая — конфигурация текста, его доминанта, и вступают в действие идиосинкратические мотивы поэта.

2. Глубинная структура

Здесь речь пойдет о трех абстрактных уровнях текста. **Тема** формулирует центральный *message* стихотворения в его до-художественной форме — как набор нескольких основных тематических компонентов. **Глубинное решение** (ГР) конкретизирует и размножает их, а затем собирает в первичную выразительную конструкцию. **Композиция** далее развертывает эту конструкцию в линейную последовательность и намечает основные вехи ее предметной, стилистической и интертекстуальной конкретизации. Я буду двигаться в этом порядке, позволяя себе, однако, забежать вперед — подсказывать читателю, каким реальным деталям текста соответствуют формулируемые абстрактные решения. Подчеркну, что такой порядок — лишь определенный способ констатации реальных художественных эффектов текста, применяемый, к тому же, далеко не жестким образом.

2.1. Тема

Тема складывается из локальных и инвариантных высказываний о жизни, о стиле или о других текстах и может быть схематично представлена в виде табл. 1.

специфичность	$\theta_{\text{лок}}$	$\theta_{\text{инв}}$
планы		
$\theta_{\text{предм}}$	смерть	П.: единство и великолепие; поздний П.: спокойная мудрость
$\theta_{\text{стил}}$	максимально полная проекция предметной темы	П.: связность и мощь; поздний П.: простота, ясность
$\theta_{\text{интертекст}}$	жизне поэта (роман «Доктор Живаго»)	?

Таблица 1. Тема «Ветра»

Формулировка темы следует принципу минимальности. С иерархической точки зрения важно, чтобы тема была четко абстрагирована от выразительных решений, которым предстоит быть порожденными, сочиненными, в ходе вывода; поэтому ни “ветра”, ни “колыбельной”, ни “двухчастности”, и т.п. на этом уровне еще нет. С точки зрения системных отношений между шестью разными компонентами темы важно избежать дублирования: возможные связи между ними должны быть эксплицитно выведены позднее. Поэтому, скажем, $\theta_{\text{лок, предм}}$ можно свести к “смерти”, возложив выработку ее “преодоления” на взаимодействие с $\theta_{\text{инв, предм}}$.⁹ Аналогичным образом, в $\theta_{\text{лок, стил}}$ достаточно зафиксировать самый факт последовательной постановки стиля на службу предметной теме, имея в виду породить грамматические и иные турдефорсы стихотворения на пересечении ряда предметных мотивов (“смерть”, “преодоление”, “единство”, “чудо” и нек. др.)¹⁰. (Разумеется, полная взаимонезависимость тематических компонентов разных типов — недостижимый идеал; так, содержимое клетки $\theta_{\text{инв, стил}}$ есть точный стилистический эквивалент соответствующей предметной клетки).

В формулировке интертекстуальной темы я ограничился констатацией того очевидного факта, что «Ветер» отсылает нас сначала к циклу стихов Юрия Живаго, с его отчетливо христианской тематикой, затем — к ситуациям романа, во многом агиографического, и лишь опосредованно — к поэзии и правде вообще¹¹. Других интертекстуальных тем в стихотворении как будто нет. Переключка же со стихами самого П. носит характер не столько цитации, сколько типологического сходства¹², отраженного в $\theta_{\text{инв, предм}}$ и $\theta_{\text{инв, стил}}$.

2.2. Глубинное решение

На пути к ГР элементы темы вступают во взаимодействие друг с другом, принимая в результате множество более конкретных обликов. Особенно важны взаимодействия $\theta_{\text{лок}}$ с $\theta_{\text{инв}}$ и $\theta_{\text{предм}}$ с $\theta_{\text{стил}}$, отражающие привлечение соответственно инвариантных мотивов автора для разрешения локальных проблем и стилистических средств для выполнения принятых решений. Вторая из этих задач (особенно актуальная в случае «Ветра») ориентирует на поиск предметных мотивов, перспективных с точки зрения дальнейшей иконической проекции в сферу стиля.

2.2.1. Предметный план. В поэтическом мире П., центральными темами которого являются “приятие великолепного мира” и “единство малого и большого, человека и природы, дома и

внешнего мира”, “смерть” не может остаться непреодоленной. Многие стихи П., в том числе «до 1940 года», написаны в ключе “преодоления тяжелого — зимы, грусти, разлуки, болезни, смерти”, не говоря уже об экстатическом воспеании боли, усталости, страха и т.п. в безусловно радостных стихах¹³. В частности, у П. есть целый ряд стихов-утешений: «Стихи мои бегом, бегом...», «Еще не умолкнул упрек...», «Безвременно умершему». Кроме того, для П. всегда была характерна готовность к морализированию, извлечению гуманно-христианских выводов из рисуемых им картин великолепия и единства¹⁴.

Очевидна, однако, принадлежность «Ветра» к позднему периоду, для которого, и в частности для стихов из романа, характерен не столько “экстаз”, сколько “просветленная мудрость”¹⁵ (ср. «На Страстной», «Земля», «Магдалина»), что и отражено в нашей $\theta_{\text{инв, предм}}$. Итак:

- (1) приятие/преодоление смерти под знаком мудрости, утешения, успокоения (причем “успокоение” — мотив, предрасполагающий к определенному типу стилистических решений).

С другой стороны, соединение тем “смерть”, “житие святого” и “великолепие” ориентирует на

- (2) преодоление смерти в духе чуда — бессмертия, загробности, посмертности.

Всякого рода “преувеличения”, “нарушения формы”, “экстатические чрезмерности” и в частности “чудеса” — естественные манифестации пастернаковского великолепия. В обращении с законами времени для мира П. характерны два основных типа “чудес” — “мгновенное, быстрее времени, действие гения” (Петра Великого, Ленина, Христа) и “спокойное присутствие поэта в будущем”, ср.

*В его [Пушкина] устах звучало завтра, Как на устах иных вчера;
В родстве со всем, что есть, уверясь, И знаясь с будущим в быту; Я вижу
<...> Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и сбылось.*

Именно этот второй тип “чудес о будущем” (предрасполагающий к игре с грамматическими временами)¹⁶ положен в основу «Ветра».

В контексте “единства” и “посмертности”, “преодоление смерти” принимает форму “продолжения (жизни)” во временном плане и “неотделимости (от мира)” в пространственном. (Оба мо-

тива обладают богатым стилистическим потенциалом.) “Не-отдельность”, далее, означает “обращение за утешением к внешнему миру, пространству, пейзажу” (ср. *Почерпнут за окном покой Уптиц, у крыш, как у философов*). В этом контексте естественно найдется место для различных пастернаковских контактов, и в частности для смешанного метафорико-метонимического отождествления с представителями макромира. Образ равнодушной природы (то есть, в конечном счете, ветра) играет двоякую роль: он работает и на “смерть”, вовлекая в ее переживание весь мир, и на “утешение”, отделяя переживание смерти от его непосредственных носителей (героя, героини), делая его более условным, отчужденным, и передоверяя утешение благотворным внешним силам¹⁷.

Весь этот комплекс “приятия/преодоления смерти на утешительном фоне природы”, своеобразно совмещающий желание смерти с принципом удовольствия (ср. концовку лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» или пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), естественно притягивает (особенно учитывая коллизии «Доктора Живаго») мотивы “любви”, “материнства”, и “детства”, достраивая ситуацию до архетипической “смерти как утробной регрессии”.

Кстати, что касается связи с романом, то мотивы “смерть” (из $\theta_{\text{предм}}$) и “поэт” (из $\theta_{\text{интерт}}$) подсказывают такие жанровые категории, как “смерть поэта” (*in memoriam*), “стихи о поэзии” (*ars poetica*) и т.п. В свою очередь, “смерть”, “святой” и “мудрость” предрасполагают к медитативности, “любовь” — к лирическому тону, а “природа” — к пейзажности.

2.2.2. Стилистические проекции. Мотив “чудо (згробности)” определяет ориентацию на турдефорсы стиля; она уравнивается противоположной тенденцией — к “успокоению, простоте, ясности, обычности”. Эта последняя установка (на пастернаковскую *неслыханную простоту*), соответствующая предметному инварианту П. “суть, отрицание шелухи и прикрас”¹⁸, была впервые программно сформулирована в «Волнах» (1931), доминировала во многих стихах 1930-х годов и стала основным принципом зрелого стиля П. В «Ветре» очевидно и отталкивание от экстатического косноязычия ранней лирики, и сохранение сложности, но освоенной по-новому.

При этом, говоря очень схематично, “сложность, турдефорсы, чудеса” служат своего рода стилистическими представителями “великолепия и жизни”, а “простота, обычность и т.д.” — представителями “смерти”. Иными словами, инвариантный мотив “суть, простота” осуществляет здесь амбивалентную медиацию между жизнью и смертью, между великолепием и его противоположностью¹⁹.

Одним из главных стилистических «фокусов» стихотворения является уникальный у П. (и редкий в русской поэзии вообще) мотив «загробная речь лирического “я”», даваемый без каких-либо мотивировок (ср. мотивировку сном в «Сне» Лермонтова и «Августе» самого П. и размышлениями о будущем в «Песенке Мери» и «Андрее Шенье» Пушкина и во «Все сбылось» П.). Чудесная медиация между смертью и продолжением жизни заострена до парадокса употреблением настоящего времени, так что будущее в буквальном смысле звучит в устах поэта как прошлое или настоящее (*кончился, раскачивает*). По сравнению с другими вариациями на эту грамматическую тему (примеры см. выше), «Ветер» заходит дальше всех (ср. еще «Свидание», где буд. вр. в I строфе придает дальнейшему повествованию наст. вр. воображаемый характер, тем самым смягчая парадокс).

Итак:

- (3) утешение по поводу смерти любимого человека (= Живаго лирического “я”) в виде его собственной речи из-за гроба.

Эта фантастическая²⁰ ситуация предрасполагает к эффективным контрастам типа “одновременное отсутствие и присутствие рассказчика” (“я” описывает в наст. вр. картину происходящего в момент, когда его нет)²¹, которые, однако, в тексте тщательно умерены: чудо загробной речи подано как нечто само собой разумеющееся, поставлено в самое начало текста; количество форм в наст. вр. сведено к минимуму с помощью эллипсисов; “я” фигурирует лишь в 1-м полустихии, и т.д. — в соответствии с принципом “простоты, обыкновенности” (ср. напротив, эффектную подачу чуда в стихотворении «Чудо» того же цикла, в «Магдалине. I» и др. стихах).

Еще одно стилистическое чудо служит проекцией “продолжения, не-отдельности” в синтаксический, строфический и другие формальные планы, создавая парадокс “связности/дробности”. В синтаксисе это дает

- (4) единый, но с многочисленными паузами, период²²,

а в схеме рифмовки

- (5) многократно, но не регулярно, члениющаяся единую форму²³.

Но и этот турдефорс сглажен влиянием “загробной простоты”: паузы преодолеваются “вялым перетеканием”, придающим тексту характер “afterthought”. Таким образом, фокус охвата целого еди-

ной конструкцией оказывается не выпячен (как в «Когда волнуется...» Лермонтова, «Я пришел к тебе с приветом...» Фета или «Заместительнице» самого П.), а затушеван²⁴. Характерное для позднего П. сочетание “великолепия, неслыханности, сложности” с “простотой, мудростью, успокоением” определяет общую тональность будущей структуры. В частности, стилистические проекции контакта, тематические и параномастические приравнивания, тропы, синтаксическое и строфическое плетение и т.д.) носят сдержанный характер. Вообще “сложная простота” диктует экономию средств, их интенсивное, но неброское использование, утонченную поэзию грамматики, технику нюансов и незаметных сдвигов и т.п.²⁵ Метафоры даются прозрачным подтекстом (такова связь между раскачиванием и колыбельной, героем/героиней и ветром, героиней и сосной) — без характерной для раннего П. опоры на наглядную пластичность²⁶. В результате, “загробная ясность” предстает как бы менее поразительной, более очевидной, но, значит, и более бесспорной, абсолютной, надмирной.

Подчеркну, в частности, что “бессмертие и душа” представлены более абсолютно по сравнению с их растворением в общем потоке предметов и энергии у раннего П. (ср. раздельность “я” и “ветра” в данном стихотворении и “слитные” конструкции типа *мною гонит страницу*²⁷, *лавиной вернуся, носился как дух над водою* и т.п.). Это платоновское разграничение явлений и сущностей находится в согласии с тоном безапелляционного всезнания (наст. вр. о будущем) и отказом от “импровизационного хаоса” (*это не из дальства*), характерного для раннего П.²⁸

Последнее связано с парадоксальным решением трактовать “утешение” одновременно как “великолепие, чудо, турдефорс, жизнь” и как “успокоение, простоту, незаметность, смерть” (см. Примеч. 19). В результате синтаксическая сложность отмерена в стихотворении очень скупой, и, главное,

- (6) гипотаксис поставлен на службу телеологичности, порядку, прояснению (а не чрезмерности, импровизационности, хаосу, как часто у раннего П.).

Установка на “сдержанность утешения” определяет и выбор таких умеренных средств, как 4-ст. ямб, без анжамбманов; преимущественно чередующаяся рифмовка, открывающаяся мужской и замыкающаяся более спокойной женской рифмой; скромный вокалический репертуар (преимущественно *e, a*) со «средним» *e* в конце.

Проявлением той же двойкой установки на чудо и незаметность, на великолепие и обыденность, на “раннего П. в поздней редакции” являются также:

- (7) сочетание разговорного тона (эллипсисы; присоединения; неформальный оборот *и это <...> чтоб* и т.п.) с возвышенной дикцией (разветвленный период; постпозиция прилагательных; лексика типа *деревь, гладь, даль, беспредельный*);
- (8) балансирование между “типично пастернаковскими” (архаизаторскими, в духе XVIII в.) формами ямба с сильным импульсом на 1-й стопе и “типично пушкинскими” формами с сильным импульсом на 2-й стопе²⁹.

2.2.3. Кристаллизация ГР. Теперь множество наличных компонентов кристаллизуется в единое структурное ядро³⁰ путем использования готовых объектов и конструкций, несущих сразу по несколько функций.

В предметной сфере двумя важнейшими находками становятся связанные друг с другом образы “колыбельной” и “ветра”. “Колыбельная” совмещает мотивы “сон” (который, в свою очередь, является традиционным — и частым у П. — медиатором между “жизнью” и “смертью”)³¹, “детство”³², “утешение” и “поэзия”. Этот последний элемент существенен в том смысле, что как поэтический жанр “колыбельная песня” способна служить выражению метапоэтической темы “стихи о сочинении данных стихов”, ср. концовку фетовского «Я пришел к тебе с приветом...» (*Что не знаю я, что́ буду Петя, но только песня зреет*), а у П. — «Про эти стихи», «Февраль! Достать чернил и плакать...», «Ты здесь, мы в воздухе одном...» и т.п.

Выбор “ветра” также удачен сразу в нескольких отношениях. Прежде всего, это естественный метонимически-метафорический природный медиатор между умершим “я” и оплакивающей его женщиной: круг готовых поэтических ассоциаций ветра позволяет трактовать его и как мятущуюся отлетевшую душу героя, и как воплощение страданий героини. Далее, ветер — излюбленный пастернаковский образ, носитель мировой энергии (великолепие) и в то же время почти одушевленный, лично-заинтересованный партнер по контакту (единство). В соответствии с темой в стихотворении фигурирует не апокалиптически революционный, «блоковский» ветер (ср. одноименный цикл из «Когда разгуляется»), а более интимный, элегичный. Ср.

*...Этот ветер тем родственен мне; У плетня Меж мокрых веток с ветром бледным Шел спор. Я замер. Про меня!; ветерок, Что ночью жался к нам дрожа; Ветер вам свистел в прикрытье: Ты от пуль заморожен; Только ветер бредет наугад Все по той же заросшей тропинке, По которой с толпою ребят Восвояси он шел с вечеринки*³³.

Ветер и колыбельная связываются в единую конструкцию с помощью общих для них элементов “колебательного движения (раскачивания, укачивания)” и “напевания”. Оба эти решения подсказываются инвариантами П.: мотивами “дрожь” (“великолепие”) и “приравнивание стихий и словесности, в частности, рождение слов из шума стихий”, ср.

Это ведь бредишь ты, невменяемый, Быстро бормочешь вслух; Речь половодья — бред бытия; Он [ручей] что-то хочет рассказать Почти словами человека и т. п.³⁴

Проекция комплекса “сон — колыбельная — ветер — раскачивание” в сферу стиля определяет установку на “усыпляющую монотонность и укачивающую двухчастность” используемых структур. Еще одно важное стилистическое решение состоит в том, чтобы совместить мотив “колыбельная как стихи, сочиняемые ветром”, с “прояснением” структуры, в частности, с “постановкой синтаксической сложности на службу успокоению”. В результате имеем:

- (9) прояснение формы стихотворения, иконически вторящее находению успокоительных слов колыбельной.

Третья важнейшая синтаксическая находка — решение положить в основу структуры эллипсис, выполняющий одновременно ряд функций. Прежде всего, он способствует “вялому перетеканию” (работая таким образом на единство, дробность, вялость). Во-вторых, он создает эффект некоего “отсутствия, пустоты”, иконически воплощающий как самую общую тему “смерти героя”, так и образ “ветра”, замещающего героя в стихотворении. Это замещение, вполне в духе пастернаковской метонимики, направленной на понижение роли лирического субъекта (см. Примеч. 17), особенно актуально для данной темы, и в частности для эффекта незаметности чудесного посмертного присутствия лирического героя. “Я” замещается невидимым ветром, ветер — объектами раскачивания, а упоминания о ветре и раскачивании сводятся на нет эллипсисом. Наконец эллипсис — синтаксический инвариант П., совмещающий пристрастие к перечислениям и некоторый эмоциональный напор (единство, великолепие) с разговорностью (обыденное, низкое, см. о нем Примеч. 19); в «Ветре» применен слабый вариант характерной эллиптической конструкции “распределительный контакт”³⁵.

Итак, глубинное решение «Ветра» в общих чертах таково:

(10) Смерть “я” — поэта и “святого”, героя романа «Доктор Живаго» — преодолевается чудом посмертного продолжения его духовного и поэтического присутствия и единением оставшейся в живых героини со вселенной, в частности с ветром, который, представляя как ее душу, так и душу умершего поэта, утешает ее, напевая ей колыбельную, чему вторит двухчастность многих членений текста. Стихотворение строится как единый эллиптический период, дробимый паузами; синтаксическая и строфическая структура одновременно усложняется и проясняется в связи с упоминанием колыбельной. Изложение ведется в вялом, монотонном, простом ключе, тропы ненавязчивы, эффекты приглушены.

Важный аспект всякого ГР — характер взаимодействия между разными планами структуры: оно может строиться либо на их изоморфизме, либо на контрапункте. «Ветер», с его “простотой” и точной проекцией предметного плана в стилистический, естественно избирает изоморфизм — решение, которому предстоит сказаться на композиционной организации текста.

2.3. Композиция

2.3.1. Общий контур. Этот уровень — первая линейная развертка структуры. Единным композиционным контуром стихотворения становится схема ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА³⁶, подсказываемая одними компонентами глубинного решения и модифицируемая в соответствии с другими.

Желательность композиционного поворота вытекает из природы таких мотивов, как “преодоление”, “утешение”, “прояснение”, лежащих в основе ГР. Конструкция ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ — естественное орудие для их развития и эффективного подчеркивания их “чуждести”; с другой стороны, под влиянием “вялости, монотонности, перетекания” острые углы этой конструкции должны быть несколько сглажены. Общая логика “утешения” ведет от негативного состояния к позитивному, и классический ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ требовал бы заострить эти крайние звенья и вставить между ними еще более негативное среднее, содержащее, однако, залог позитивного исхода. Но установка на “сглаживание” ослабляет негативность начала и, главное, середины, а также позитивность конца.

В частности, максимально негативному среднему звену приданы черты, с одной стороны, “разрастания, размаха”, а с другой — своего рода “пустоты, отсутствия”, что в целом создает эффект “внешней экспансии, незаполненной просторности”. Это решение

удачно отвечает сразу ряду требований: возрастание негативности оказывается чисто внешним, оно приглушено, выдержано в духе общей “вялости”, иконически (своей “пустотой”) вторит мотивам “смерть”, “ветер”, “эллипсис” и образует компромиссный (плавный, а не зигзагообразный) переход к финальному успокоению, так что начальная фаза оказывается в каком-то смысле наиболее интенсивной из трех.

Что касается финала, то его позитивность ослаблена тем, что он связан с успокоением и прояснением, то есть спадом количественного размаха, а не триумфом, подъемом, как часто у раннего П.³⁷ В соответствии с ГР, эта осторожно-оптимистическая концовка строится на совмещении утешения колыбельной песней с успокоением и прояснением. По контрасту с финальной трактовкой позитивности как “ясности, осмысленности”, негативность начала представлена как “хаотичность, стихийность” (умеренная, разумеется, в духе вялости).

Установка на “ясность” проявляется (помимо финального прояснения) в том, что стихотворение открывается чем-то вроде пролога (строка 1), содержащего в зародыше все последующее развитие³⁸, а также в подчеркивании симметрии между крайними звеньями ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, желательной и с точки зрения колебательной двухчастности. Кстати, трехчленность конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ отчасти согласуется с “двухчастностью” (колебание по определению состоит из (минимум) двух тактов и трех состояний покоя), отчасти образует с ней контрапункт, работающий на “перетекание”: композиционное деление (двух- или трехчастное?) оказывается смазанным³⁹, причем пик развития приходится (в ряде отношений) на самую середину текста.

Итак, в основу композиции «Ветра» положена

(11) несколько вялая диалектическая кривая, ведущая от (сдержанно) интенсивного, хаотичного негативного тезиса (I фаза: строки 1—4) через экстенсивный, пустой, негативно-позитивный антитезис (II фаза: строки 5—8) к более или менее позитивному, успокоенно-проясненному синтезу (III фаза: строки 9—12).

Рассмотрим, по возможности кратко, основные проекции этого общего контура (организующего и несущего на себе многочисленные более конкретные композиционные решения и элементы ГР) на разные планы структуры. Проекция эти в целом изоморфны друг другу, хотя, в соответствии с принципом вялого перетекания их границы в разных планах, не в точности совпадают друг с другом, смазывая общее членение на три фазы.

2.3.2. Сюжет. Здесь происходит поворот от смерти, горя, стихийности к жизни, утешению, прояснению, человечности, основанный на более или менее традиционном переосмыслении ветра: “убаюкивающему ветру” предпослан “ветер воющий”, то есть отчаянный разгул стихии. Узловым сюжетным решением, связывающим эти противоположности, становится мотив “раскачивания”, выражающий “интенсивную негативную стихийность” и готовящий “колыбельное укачивание”. Он опирается на инвариантные у П. мотивы физическая “интенсивность”, “воздействие, приводящее в дрожь”, и “выход из дома” (так сказать, *на воздух широт образцовый*), причем последний (как и сам факт метонимической передачи “горя” ветру) скрадывает остроту переживания.

Поворотная роль раскачивания поддержана пространственной организацией сюжета. В изображении ветра и объектов раскачивания используется излюбленная пастернаковская траектория “дом — макромир — дом”⁴⁰, демонстрирующая мощную экспансию и контакт со вселенной. Так движение, возникшее как выражение интенсивных негативных эмоций, становится экстенсивным и нейтральным или даже позитивным — в (характерном для П.) смысле физического и пространственного успеха; одновременно создаются условия для реализации двойственной установки II фазы на “незаполненную просторность”. Этот чисто внешний успех движения “туда” подготавливает ценностное, духовное разрешение, наступающее при движении “обратно”. При этом сужение перспективы в финале соответствует задаче связать позитивный исход с прояснением и успокоением, а не подъемом (ср. Примеч. 37), а также принципу зеркальной симметрии.

На службу симметрии поставлен также мотив “колыбельной”: благодаря помещению смерти в начало, а колыбельной в конец, сюжет принимает форму изящно замкнутого цикла: смерть (героя) > усыпление (героини). Это обрамление (построенное на приеме КОНТРАСТ с тождеством) поддержано подспудным противопоставлением мотивов “конец жизни, смерть” / “начало жизни, детство”, которыми — с парадоксальной инверсией — начинается и кончается стихотворение.

Еще одна сюжетная симметрия — наличие звука в начале (интенсивного, хаотичного, негативного, сугубо эмоционального: *жалуясь и плача*) и в конце (успокаивающего, осмысленного, позитивного, организованного: *...слова Для песни колыбельной*) и полная беззвучность в среднем звене, подчеркивающая его “внешний и пустой” характер.

В иконическом соответствии с темами “прояснения, осмысления, загробной мудрости и т.п.”, а также с преимущественно внешним характером ухудшения во II фазе, из двух основных типов

сюжетного поворота выбрано “регрессивное узнавание”, то есть не событийный, а ментальный ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (см. **Жолковский и Щеглов 1996 [1974]: 64 сл.**): ветер не столько сначала бесцельно воет, а потом целесообразно напевает, сколько чисто внешне изображается и осмысляется в таком порядке.

Поворот к утешительному исходу подготовлен “прологом”, сообщающим, что “я физически умер, но ты жива и я жив духовно”, и таким образом смягчающим негативность описываемых событий.

2.3.3. Тропы. Диалектическая кривая прослеживается и здесь. В первой же строке («прологе») вводится фигуральное лирическое “я”, которое умерло, но продолжает говорить. В I фазе появляются метафоры-метонимии, перебрасывающие мостик между физическим и духовным миром: “ветер = моя душа = твое горе” и “сосна раскачивается ветром не отдельно, а вместе с целым пейзажем = героиня страдает (и будет утешена) в контакте с героем и вселенной” (ср. *Пусть ветер рябину занячив, Пугает ее перед сном. Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом; Ничего Не может пропасть...; Смотри, и рек не мыслит врозь Существованья ткань сквозная; И вот, бессмертные на время, Мы к лику сосен причтены... и т.п.*)⁴¹. Они играют важную роль и готовят поворот (совмещение противоположностей, особенно в “(не)отдельной сосне”), но пока что проходят подспудно (“сдержанность”). Во II фазе дается развернутое сравнение (“деревя + даль = парусник + бухта”), эксплицитно утверждающее самый принцип метафоризма, но лишь в чисто физической сфере (“внешняя экспансия”). Наконец, в финале напрямую вводится решающая метафора “ветер = певец колыбельной”, проясняющая эмоциональный и физический мир словом.

2.3.4. Синтаксис. На организации единого эллиптического периода, дробимого паузами, характеризующегося двучленностью и одновременно усложняющегося и проясняющегося к концу, основные композиционные принципы сказываются следующим образом.

Единство периода строится на использовании разнообразных подчинительных связей (деепричастных оборотов, гипотаксиса предложных групп), сочинения независимых предложений и эллипсиса. На вялость работают: низкая связность всякого паратаксиса (по сравнению с гипотаксисом); регрессивность большинства сочинительных присоединений в тексте (за исключением инвертированных структур *не ..., а ...*, создающих прогрессивное тяготение); слабость предложных связей (это не сильные управления); совпаде-

ние основных членений с границами строк (нет переносов). При этом большинство синтаксических конструкций двучленно, ср. в частности: пары однородных членов в 2 и 3; двучленность структур с *а, и, не, или* и предложных с *со, на*; повторы в 9—10.

Турдефорс простоты/сложности проявляется в том, как период развивается от простых и слабых связей к более сложным и сильным (постепенно вводится чуть ли не вся русская грамматика): от непереходных глаголов через переходные к трехвалентному и от сочинения к подчинению, в частности от простых нераспространенных предложений через распространенные (с прилагательными, однородными членами, предложными и сравнительными группами) и сложно-подчиненному (*чтоб...*).

Диалектический изгиб вносится сюда наличием в I фазе элементов гипотаксиса, хотя и бессоюзного и не-личного (двойного деепричастный оборот), тогда как во II фазе он выражен внешне (словом *Как*), но в то же время почти сведен на нет (глагол опущен, подчинение полусоюзное-полупредложное). Таким образом, средняя фаза и тут являет картину чисто механического расширения; именно на нее приходится основной эллипсис — синтаксическая проекция пустой просторности.

Этот эффект поддержан распределением важнейших инверсий и повторов (строки 2—4 и 9—10) и соотношением кусков по масштабу и связности. Действительно,

- (12) в I фазе налицо густое скопление коротких, но тесно связанных кусков (интенсивность), и довольно хаотичная структура 1 + 2 + 1;
- (13) во II фазе — длинное эллиптическое растягивание одной синтаксической единицы, причем остановка возможна почти на каждом строко-разделе: (1 + 1) + (1 + 1);
- (14) в III — наиболее связная конструкция (1 + 1) + 2, совмещающая двучленность со сложностью и прояснением⁴², а также противительную преамбулу (*не...*) с последующим утверждением (*..., а чтоб*), все в пределах четырех строк одной фазы.

Бегло отмечу прочие синтаксические проекции композиционного контура. Стихотворение в основном написано в несов. виде наст. вр. и обрамлено формами сов. вида, пр. вр. в начале и инфинитива со значением буд. вр. (смягченного сослагательностью) в конце, так что налицо спираль, совмещающая зеркальную симметрию с развитием. При этом I фаза насыщена глагольными фор-

мами (интенсивность), а II не содержит их совсем (эллипсис, пустая экспансия)⁴³.

Аналогичную спираль образует и семантика основных коннекторов (предлогов и союзов): в I фазе они логические (*а, не, и*) и скрыто-причинные (*и*); во II — логические и пространственные (*а, полностью, со, как, на*); а в III логические (*не, или, а*), скрыто или явно причинные (*в [тоске]; из*) и целевые (*чтобы, для*). Налицо диалектическое развитие к большей “осмысленности”. При этом в две поворотные точки (от I фазы ко II и от II к III) поставлен один и тот же коннектор (*не ..., а ...*), что отвечает общему принципу данного ВН-ПОВ: решающий перелом к осмысленности и утешению готовится сначала на материале первого, чисто физического поворота.

Что касается основных местоимений, то текст начинается с “я”, сосредотачивается на “ветре” и заканчивается на “тебе” — кольцо из личных местоимений, с развитием от одного из них (представляющего умершего героя) к другому (живой героине) и с существительным (то есть 3-м лицом, к тому же обозначающим “пустоту” и эллиптически опущенным в большинстве строк) в середине.

Многие черты синтаксической композиции заданы в «прологе»:

- (15) турдефорс простоты (простые нераспространенные предложения с непереходными глаголами) и сложности (сложное предложение, все основные актанты, оба противоположных предиката);
- (16) двухчастное качание, вялое противительное присоединение;
- (17) движение от негативного элемента к позитивному, от “я” к “ты”, от законченного прошедшего к незаконченному непрошедшему.

2.3.5. Строрифика стихотворения не основана на какой-либо «правильной» структуре, а, так сказать, формируется на глазах читателя, иллюстрируя рождение поэзии из хаоса и ветра.

Схема рифмовки *aBVCaCaCaC* воплощает:

- (18) турдефорс дробности/связности и простоты/сложности: это единый кусок, не распадающийся на строфы и построенный практически на одной паре рифм (монотонность);
- (19) диалектическое развитие к большему размаху, а затем к большей ясности.

2.3.6. Рифмовка движется от подчеркнутого повторами хаоса через цепь присоединений (= чередующихся рифм) к ненавязчивому закреплению наметившейся «строфы» (строки 9–12). Это «четверостишие», вместе с выкристаллизовавшейся четкой и сложной синтаксической структурой, наложенной на него по схеме (1 + 1) + 2, служит, в соответствии с ГР, иконическим эквивалентом прояснения, осмысления, параллельно совершающегося в сюжетном плане. Срединное разрастание выражается в длине первого строфически законченного отрезка (8 строк). Вялое присоединение поддержано несовпадением синтаксических и строфических членений (в конце строк 1, 3, 5).

В 4-й строке тяготения в обоих планах совпадают, причем рифменное тяготение создается обманом ряда ожиданий. Появляется «лишняя» рифма (вместо замыкания потенциального четверостишия аВВа), причем женская (вопреки принципу альтернанса), и не знакомая (В), а новая (С — вместо, скажем, возможного растягивания опоясывающей рифмовки в аВВВа).

Таким образом 4-я строка становится поворотной точкой развертывания рифмовки. С одной стороны это композиционный надр (рифменный хаос достигает предела), с другой, — начало последующего позитивного развития: здесь появляется рифма С, которой предстоит завершить структуру, и начинается равномерное («колебательное») чередование двух главных рифм (а и С) и согласованное взаимодействие синтаксиса и строфики (частичная остановка в конце 6 и полная в конце 8, а затем единое дыхание в 9–12)⁴⁴.

По понятным причинам, в области строфики лейтмотивный «пролог» не представлен.

2.3.7. Метр и ритм. Эффект «сложной простоты» достигается приданием «обычному» 4-ст. ямбу (без особых хитростей и без обращения к редким VII и VIII формам и к «громкой» I) значительного разнообразия. Метро-ритмически почти все строки разные (кроме 6 и 8), различаясь либо формой ямба (местом ударений и пропусков), либо положением словоразделов (см. Табл. 2)⁴⁵.

Вялость и двухчастность ритмического рисунка создаются низкой ударностью строк (пропусками одного-двух ударений) и чередованием двух основных двухударных типов строк: с женской рифмой и сильным импульсом на 2-й стопе (строки 6, 8, 10, 12) и с мужской рифмой и сильным импульсом на 1-й стопе (строки 1, 5, 7, 9).

Диалектическая кривая строится следующим образом. «Про-лог» сразу задает: трех-, а может быть и двух- ударность (*ты* акцентировано слабее), сочетание нисходящих (*я кóнчился*) и резко вос-

№ строки	Метр, ритм, словоразделы	Формы 4ст. ямба	Словоразделы	Рифмовка	Вокализмы: ударные гласные			
					1	2	3	4
1.	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	III	4Д 2М 2М	а	О	И	А	
2.	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	IV	3Ж 3Д 3Ж	В	Е	А	А	
3.	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	III	5Г 1М 3Ж	В	А	Е	А	
4.	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	III	4Д 2М 3Ж	С	А	У	Е	
5.	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	V	4Д 4М	а	О	е	А	
6.	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	IV/VI	3Ж 2Ж 4Ж	С	Е	А	Е	
7.	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	V	5Г 3М	а	А		А	
8.	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	IV/VI	3Ж 2Ж 4Ж	С	А	У	Е	
9.	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	V	3Ж 5М	а	Е		А	
10.	⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	VI	6Д 3Ж	С	А		Е	
11.	⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	II	4М 2М 2М	а		Е	И	А
12.	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑	IV	2М 3Ж 4Ж	С	Е	Е	Е	

Таблица 2. Некоторые планы стилистической сферы

ходящих мужских (*а ты живá*) словоразделов и вообще смену нисходящей интонации “конца” восходящей интонацией продолжения.

I фаза в целом (строки 1–4) характеризуется трехударностью, сильным ударением на 1-й стопе и наличием мужских, то есть активных, восходящих, словоразделов, как бы развивая потенциал 1-й строки и в особенности ее 2-го полустипия (интенсивность).

Затем в строках 5–8 (и даже вплоть до 10-й) сдвоенная энергия III фазы освобождается и захватывает большое пространство: устанавливается ровный и широкий двухударный ритм с чередованием V и VI форм (ударения на 1-й стопе в 6 и 8 очень слабые) и без мужских словоразделов (просторность, пустота, двучленность), причем происходит как бы борьба между ударностью 1-й и 2-й стопы (то есть между «пастернаковским» и «пушкинским» ритмом).

Завершается композиция утверждением роли мужских словоразделов *тоскй, найть, тебй* (активность, жизнь) и ударности 2-й («пушкинской»), а не 1-й стопы (прояснение, традиционность), а также возвращением к трехударности, то есть замедлению, причем теперь уже на интонационном спаде (успокоение). Заключительная строка — почти точное зеркальное обращение 1-й и повторение 2-й (симметрия), см. Табл. 2.

2.3.8. Фонетика. Консонантизм, в общем, воплощает “сложность, богатство”: равномерно представлены велярные, зубные, губные, глухие, звонкие, аффрикаты, спиранты, сонанты, с некоторым предпочтением к звонкости, плавности, но не резкости (мало *p*). Вокализм (см. Табл. 2) выражает скорее “простоту, монотонность, вялость, единство” (основные гласные — *á, é*), но в каком-то смысле отражает и богатство (по 2 раза проходят *ú, ó, э*).

Принцип вялого единства выступает также в форме характерного для П., но ненавязчивого, плетения звуков, ср. переключки как соседних строк (*живá и вéтер*), так и отдаленных (напр., 4 и 8 с их ударными *á—ú—é*); плавное перетекание из строки в строку (3: *ка — да́*; 4: *ка́ — де́*; 6: *да́ — де́*); параномастические цепи (*отдельно — далью — беспредельной — глади — удалства — тебе для*).

Двухчастность осуществляется в виде принципа фонетической парности: строки распадаются на половины, сопоставленные повторами (2: *жа́л — ла́ч*; 3: *а́ч — а́ч*; 5: *п(о́) — в(а́)*; 6: *д(а́) — д(е́)*; 7: *па́ — ва́*; 8: *б — б*). Фонетически сходные строки образуют чередующийся рисунок, вторящий чередованиям в других планах (так в 4, 6, 8, ударные слоги основаны на зубных, а в 5, 7, 9 — на губных).

На фоне этой монотонной с чередованиями, единой фонетической ткани вырисовывается знакомая диалектическая кривая. Через весь текст проходят *А, Л, Н, С*. Сначала преобладают *К, Ч/Ж, Л, А*, орнаментированные менее частыми или заметными *Н, Д, О, И, Е*. Затем, в среднем куске, роль *Ч/Ж, И* падает, а *А, Л, О, К* сохраняют свое положение, причем от *А* отпочковывается *Е*, от *О — У*, а от *Л — ЛН*; на первый план выходят зубные *Д (Т)* и губные *Б (П, В)*. В конце фонетический спектр несколько сжимается: пропадает «крайнее» *У*; «среднее» *Е* торжествует над «крайним» *А*, а губные над зубными; но в целом большинство сохраняет позиции, завоеванные в средней фазе — *Б/В, Д/Т, ЛН, Е, А*.

В фонетическом плане “пролог” отсутствует.

3. Поверхностная структура

Этот уровень описания охватывает все художественно релевантные элементы и соотношения текста и практически задает его во всей его уникальности. В идеале в каждой точке текста должен рассматриваться весь ансамбль эффектов, создаваемых в разных планах, а каждый эффект — выводиться из элементарных свойств соответствующего плана. Я сосредоточусь лишь на некоторых эффектах, новых по сравнению с глубинной структурой.

3.1. Первая строка: “пролог”

Это одновременно завязка I фазы и пролог ко всей структуре: сразу же заданы основное событие, основная тематическая оппозиция и основные актанты (“земное я”, “загробное я”, “ты”), причем в той же последовательности и в той же дозировке конца и продолжения, горя и оптимизма.

Семантически сообщение и достаточно прямолинейно, буквально (лишено тропов), и смягчено выбором несколько неопределенного *кончился* (вместо безапелляционного *умер*). Грамматически мы также сразу попадаем in medias res — в двухчастное, двухглагольное, сложно-сочиненное предложение с регрессивным полупротивительным присоединителем *а*, состоящее из полных простых нераспространенных двухчастных (подлежащее + непременное сказуемое) предложений и задающее исходный минимум сложности. Первое сказуемое — в пр. вр. сов. вида, второе — в наст. вр. несов. вида, открыто к будущему.

Синтаксическое членение идеально совпадает с метрическим делением на полустишия, из которых первое имеет одно ударение и дактилический словораздел, а второе — два ударения и два мужских словораздела, образуя схему дробления: 1 + (0,5 + 0,5). Дробление сопровождается переходом от нисходящего принципа к восходящему (с двумя ямбическими словоразделами). В целом возникает рисунок устремления вперед, но без разрастания.

Строка написана довольно редкой III формой ямба (ударение на 3-й стопе: *а ты*), довольно редким мужским словоразделом и редкой — для начала — мужской рифмой. Так что и в этом плане начало звучит очень определенно.

Мужская рифма подчеркнута фонетически «крайним» звуком *а*, которому предстоит доминировать почти до конца, но пока это один из трех разных ударных гласных (*о́ — ú — а́*) в строке, вокалически и ритмически скорее трех-, чем двухчастной. При этом ее фонетика вводит репертуар I фазы, а не целого, и оркеструет негативное 1-е полустишие глухими (*к, ч*), а позитивное 2-е — звонкими (*ж, в*).

3.2. Строки 2—4: “разработка”

Точка в конце 1-й строки (подобно запятой в ее середине) преодолевается очередным слабым присоединением — регрессивным сочинением. Некоторый прогрессивный импульс создается

открытостью 2-го полустишия 1-й строки (начало текста, первая рифма, “жизнь”, наст. вр., ритмическое дробление). Регрессивно (в строках 2—4) этот импульс подхватывается и оправдывается:

- временным, каузальным и метафорическим развертыванием ситуации (скрыто-причинное *И*; ветер — ипостась обоих актантов, введенных в строке 1);
- ритмической цельностью строк 2 и 3 (дробление 1-й строки сменяется разрастанием);
- фонетическим и просодическим подхватом (*живá — и вéтер*), вводящим главного героя-медиатора с его средней огласовкой на *é* (в дальнейшем торжествующей);
- принципом трехударности и ударности 1-й стопы, объединяющим всю I фазу.

Строки 2—3 являют картину интенсивного развития и цельности — это единое предложение в 2 строки с прогрессивным тяготением, что достигается благодаря

- насыщенности сильными (хотя и негативными) переживаниями, физическим действием, глагольными формами, рифменными и вообще звуковыми повторами (здесь единственная в стихотворении пара смежных рифм; все три первые рифмы — на *á*; ср. тж. цепь: *жáл — лáч — áч — л(é) — áч*);
- сильному управлению (появляется переходный глагол *раскачивает*) и инверсии там, где управления слабые (непереходные деепричастия поставлены перед сказуемым); и
- синтаксическому кольцу (хиазму), охватывающему обе строки: $N - V - V / V - N - N$.

Наряду с цельностью развивается и дробность: однородное сочинение спускается на уровень подчиненных глагольных форм (деепричастий), а затем и именных групп (*лес и дачу*). Размещение слов проецирует принцип ритмического дробления (из 1) в лексико-синтаксический план (*ветер — жалуюсь, плача; раскачивает — лес, дачу*), что в 2 поддержано и фонетическим рисунком (*é — жáл, лáч*), а в масштабе всего отрезка — рифмовкой (*ва — ача — ачу*). Кстати⁴⁶, на “дробность, хаос” работает и неполная точность этой рифмы, первой же в стихотворении. В результате, синтаксическая пауза в конце 3-й строки приходится на точку незаконченности, неустойчивости в плане членений (и, разумеется, в строфическом)⁴⁷. Таким образом, цельность и трехчастность совмещаются с дробностью и двухчастностью.

“Двухчастность” особенно заметна в 3-й строке — благодаря:

- симметричному расположению повторов (ударного —*áч*-);
- силе двух крайних ударений (по сравнению с односложным *лéc* в 3-й, предрасположенной к пиррихию, стопе);
- длине первого слова, действительно занимающего полстроки, к тому же глагола (во 2-й, наоборот, за одним коротким существительным следовали две глагольные формы).

Связанному с двухчастностью эффекту колебательности способствует также чередование, в строках 1—3, двух форм ямба, III и IV (или, что то же самое, пиррихий на 2-й и 3-й стопе), готовящее сходный эффект II фазы, причем это чередование сопровождается колебаниями длины первого слова (4—3—5 слогов), причем резкое удлинение и контраст с соседним односложным *лéc* приходится как раз на слово *раскачивает*.

В целом, общее расширение структуры происходит на фоне раздробленности, неустойчивости, незаконченности, хаотичности, напряженности и динамизации в ряде планов.

3.3. Четвертая строка: “(не)отдельность”

Как мы помним, 4-я строка — критическая в ряде отношений. Она располагается на границе между I и II фазами и образует первый поворот в композиции стихотворения. Внешне, это⁴⁸ поворот к худшему (экспансия проявлений горя), а по сути дела — к лучшему (демонстрация единства с миром и физической мощи). Более того, этот поворот служит предвестием последующего решительного поворота к торжеству единства и позитивности (в III фазе). Художественное решение такого набора задач, определяющее структуру четвертой строки, состоит в том, что она строится на совмещении противоположностей (“отдельности” и “единства”) как двойственное воплощение “(не) отдельности”.

Отдельность прямо названа в этой строке по имени — словом *отдельно*, поставленным к тому же под рифму. Отдельная сосна оказывается той конкретной деталью пейзажа, на которой сосредотачивается придирчивое внимание присутствующего/отсутствующего “я”, воплощенное конструкцией *не..., а ...* При этом сам этот коннектор знаменует высшую степень интенсивности (и контраста) по сравнению с более слабыми (*а, и*) и тем самым выделяет строку. Возникает единственный в стихотворении крупный план: вся строка эта практически одна именная группа в един-

ственном числе, обозначающая единичный физический объект⁴⁹. Выделена эта строка и строфически: это пик хаоса и совершенно новая — отдельная — рифма, причем, в нарушение принципа альтернанса, вторая женская рифма подряд и к тому же первая рифма не на *á*.

Синтаксически, 4-я строка отделена от предыдущей точкой, а в плане ритма она выделена наличием трех одинаково сильных ударений (в том числе ударения на редко акцентуруемой 3-й стопе, которое приходится как раз на саму *сосну́*, поставленную в середину строки)⁵⁰, равномерно разделенных паузами (в отличие от строк 2, 3 с их синтаксическим дроблением 1 + (1 + 1)) и падающих на три разных гласных (*á — ú — é*). Даже интертекстуальная сфера (не особенно активная на других уровнях и в других частях текста) привлекается здесь, чтобы подчеркнуть мотив отдельности — с помощью намека на гейневско-лермонтовскую одинокую сосну (ср. Примеч. 41). Этим ненавязчивым подтекстом подкрепляется столь же осторожно вводимый здесь троп (“отдельная сосна = одинокая героиня”), один из немногих в стихотворении, выделяющий строку на фоне не-переносного контекста.

Однако интертекст, как это часто бывает (ср. **Риффатерр 1978**), служит отправной точкой для переосмысления: “отдельности” предстоит быть поглощенной “единством”, и поворот в этом направлении начинается в строке 4. Лексически (= сюжетно) отдельность снимается отрицанием *не*. Синтаксически строка открывает длинное, в 5 строк, перечисление, причем благодаря инверсии (*не ... , а ...*) здесь возникает прогрессивное тяготение, регрессивно поддержанное семантико-синтаксическим хиазмом, способствующим цельности (*каждую сосну — отдельно — полностью — все дерева*). В то же время⁵¹ строка регрессивно связана с предыдущими, представляя собой эллиптическое распространение прямого дополнения к сказуемому *раскачивает*. Строфически эта холостая пока что строка создает сильное тяготение, толкающее к рифменному развитию. При этом именно здесь, в точке рифменного надира, появляется новая рифма С, которой предстоит пронизать всю последующую рифмовку и завершить стихотворение. Кстати, аналогичная интеграция 4-й строки в общее композиционное единство осуществляется и взаимодействием трех других планов. Даваемый здесь намеком сюжетный поворот от отдельности к единству получит свое подтверждение когда за ним последует уже совершенно недвусмысленный поворот в финале, связь с которым поддержана сходством двух тропов (“сосна = героиня”, “ветер = певец колыбельной”) и двух синтактико-риторических конструкций (*не ... , а ...* в 4 и в 9—11).

Возвращаясь к связям строки 4 с ее непосредственным окружением, метрически она примыкает к I фазе, будучи еще одной и, последней, трехударной строкой подряд, причем той же формы (III, с женской рифмой), что и предыдущая. Фонетически, ее сильно ударный слог *ка́ж-* является последним аккордом в цепи повторов I фазы (*к —ч, ж — á, жа́л, ла́ч, ка́ч, а́ч, ка́ж*). С другой стороны, лексически слово *каждую* начинает цепь кванторных слов, протягивающихся через всю II фазу (*каждую — не... отдельно — полностью — все — всею — беспредельной*). Еще одно фонетическое сходство, рисунок ударных гласных *á — ú — é*, связывает 4-ю строку с 8-й, замыкающей следующее «четверостишие».

3.4. Строки 5—8: “простор”

“Просторность”, достигаемая во II фазе, складывается из “полноты, размаха, цельности”, с одной стороны, и “пустоты, вялости”, с другой, причем пик размаха приходится, в соответствии с контрапунктом трех- и двухчастности, то ли на 8-ю, то ли на 6-ю строку.

Полнота прямо выражена словами со значением всеобщности, множественности, большого размера (*полностью, все, со всею, беспредельной; дерева, парусников кузова; далью*). Маршрут, призванный охватить “весь мир”, достигает неожиданным метафорическим скачком “моря”, которое часто мерещится поэту за стволами (ср. «Орешник», «Сосны», «Разлуку»)⁵². Дачно-лесной пейзаж искусно скреплен с прибрежным при помощи ряда средств: общего предиката “раскачивать”; сходства предложных конструкций в строках 5—6 и 7—8; элемента “древесность”, ясно проступающего в *кузовах* и названных мачтах; неожиданного эпитета к бухте (*корабельная*), который характерным пастернаковским сдвигом перенесен сюда от *сосны* (ср. у П. с одной стороны, *Топить мачтовый лес в эфире*, а с другой, лексические подмены типа *на <...> глаза наверхулись, Слеза их, заливы в осоке*)⁵³. Кстати, *кузова*, возможно, являются предвестием — опять-таки не названной — “колыбели, люльки” в 12-й строке.

Синтаксически это длинный период, построенный на растягивании одного прямого дополнения и одновременно на характерной для П. схеме “распределенного контакта” (А с В, С с D, ...), хотя и не максимально четкой (*раскачивает... дерева... с далью, как... кузова... на глади*) (см. Примеч. 35).

Далее, 5-я строка сопоставлена с 1-й: положением, риторикой (*... , а ...*), замкнувшейся, наконец, рифмой (на *-ва*), фонети-

кой (я *кóнчился* — а *пóлностью*). При этом и содержательно, и интонационно, и по масштабу здесь явное нарастание. Под позитивное утверждение теперь отведена целая строка (с продолжением в следующей), причем цельность интонации усилена благодаря единой волне, идущей из 4 (см. выше о хиазме), и инверсии (препозиции *полностью* по отношению к *дерева*, создающей прогрессивное тяготение, ср., напротив, прямой порядок *сосну отдельно* в 4, при котором после *сосну* возможна была бы полная остановка). Цельность подчеркнута внеметрическим полу-ударением (на *всѣ*). Еще более цельной интонация становится в строке 7-й, где инвертированы члены тесной именной группы (*полностью* относилось к глаголу, а *парусников* зависит от *кузова*). Отсутствие синкопы (типа *всѣ*) делает эту строку более легкой: в 5-й цельность еще преодолевала препятствия, в 7-й она уже уверенно торжествует. Строфическими средствами (незарифмованностью слова *отдельно*) тяготению от 5-й строки к 6-й придан даже прогрессивный характер.

Переход к двухударности естественно делает строки более просторными и в смысле пиррихий. Пик этой малоударности будет достигнут в III фазе — в строке 9, а пока что ее максимум становится 7-я. Параллельно увеличиваются:

- длина метрических слов, достигающая пяти слогов в 7-й (впервые в строке с мужским окончанием);
- и фонетическое единство строк — с помощью сведения числа разных гласных к одному (в 7-й), аллитераций и паронимий (особенно в 6-й и 7-й).

Одновременно аллитерации сплывают воедино как двухстрочные куски (зубные *de — dá — dé* первый из них; губные *ná — vá — бѹ — бѣ* второй), так и всю фразу в целом (происходит постепенное нарастание губных: *пó — vá / ná — vá / бѹ — бѣ*).

Пустота, являющаяся оборотной стороной просторности, рядом средств развивается в направлении вялости.

Несмотря на внутренние инверсии (в 5 и 7) сами строки следуют в прямом порядке, что, в сочетании с регрессивными коннекторами, способствует вялости присоединений: фаза распадается на двустрочия, а двустрочия на строчки, объединяемые лишь задним числом. Строфически, остановка возможна была бы после 6-й строки, и она не происходит лишь потому, что в гипотетической строфе *аВВСаС короткое окончание аС недостаточно уравновешивало бы интенсивное начало, особенно при синтаксическом единстве строк 5—8.

Цельность всего отрезка как именной группы также достигнута путем некоторого грамматического “опустошения” — отсутствия глаголов. А увеличение масштаба сочленений (располагающихся теперь не внутри полустихий, как в 2, 3, а между строками) сопровождается утратой интенсивных повторов (*а... со... как... на... вместо*, скажем, **и... и... и... и...*).

На вялость работает и колебательное чередование двух типов строк, поддержанное фонетикой (рифмы на *á/é*) и синтаксисом (структурой $N_1 - \text{Prer} - N_2 - A$, сходно распределенной по строкам). Чередование мельчит фрагмент, и устроено оно так, что четные (то есть конечные) строки являют бóльшую вялость. Отмечу: женские окончания; повышение точности (= традиционности) рифмовки (пиком станет заключительная рифма в 12); большее число ударений и идеальное ритмическое сходство строк 6 и 8, единственное в стихотворении; прилагательные в исходе и постпозиции; отсутствие иных инверсий; общее успокоение в конце фрагмента, чему способствует и более четкая трехударность (*гладь* более ударно чем *всѣ*ю) и трехвокальность (*á — ѹ — é*) 8-й строки.

Игра простора, размаха и пустоты, вялости соседствует и взаимодействует с важным композиционным противоречием, разрывающимся во II фазе.

В соответствии с трехфазной схемой максимум пространственной экспансии достигается в 8-й строке с ее метафорическим скачком за пределы видимого пейзажа — к “мору”. А некое энергетическое нарастание продолжается и в III фазе, в строках 9—10 с их *удальством* и *яростью*. Лишь в 11—12 успокоение будет полным.

Однако парадоксальным образом спад и успокоение начинаются уже во второй половине средней фазы. По сравнению с беспредельной далью картина бухты с парусниками создает ощущение замкнутости, конечности, а гладь сводит физическое раскачивание на нет. Эта *гладь* предвещает финальное умиротворение также лексически (ср. идиому *тишь да гладь*) и фонетически (*гладь* + *корабельной* суммируется в *колыбельной*, с заменой *-р-* из второго слова на *-л-* из первого), причем противопоставление конкретной *гладь* бесконечной *дали* оттенено фонетическим сходством. Некий спад заметен и в отказе (в строках 7—8) от кванторов всеобщности, изобиловавших в 4—6. В плане рифмовки строки 1—6 являют первое законченное единство.

В результате “беспредельная даль” оказывается вершиной “размаха”, проводя ось зеркальной симметрии в точности после 6-й из 12 строк и таким образом накладывая двухчастность на трехчастность.

3.5. Строки 9—12: “прояснение”

Заключительное четверостишие продолжает, суммирует и переосмысливает материал предыдущих фаз.

“Продолжение” доминирует в 9—10. Здесь сохраняется и даже достигает максимума малоударность: в 9-й строке под единственное (помимо рифмы) ударение поставлено почти безударное *это*. Соответственно возрастает и длина метрических слов (5, а то и все 8 слогов в 9-й; 6 в 10-й, с эффектной внеметрической синкопой на 1-м слоге: *и́ ли из я́рости*). Сохраняется колебание между разными типами двухударных строк и эллипсис того же глагола (*раскачивает... и это...*) и продолжается рифмовка на *-ва́* и *-ельно-*.

Однако полной непрерывности (как между I и II фазами) нет. “Продолжение” разбивается о границу, проведенную в синтаксисе (новый тип эллипсиса; союз *И*) и строфике (к концу 8-й строки рифмовка насыщена). В результате здесь начинается новый такт вялого присоединения, а не продолжается предыдущий.

“Переосмысляющее суммирование” под знаком “ясности”, “связности” и “успокоения” захватывает все 4 строки. Они построены по (прогрессивной) схеме замыкания (1 + 1) + 2, которая является обращением дробления I фазы в строках 2—3 и в то же время суммирует ряд средств из I и II фаз: пару метафорических негативных эмоций (*удальство, ярость*, ср. *жалуясь и плача*); коннекторы *и, а, не*; параллелизм двух соседних строк (ср. со строками 2, 3); некоторые характерные ритмические ходы. При этом производятся интересные рекомбинации.

Негативные эмоции даются здесь укрупненно, получая каждая по строчке. Возникающий повтор переключен, однако, в позитивный план благодаря:

- совмещению с разрастанием оборота *не ..., а ...*;
- редукции длинного, с многочисленными негативными распространителями, отчаянного *раскачивает* до уклончивого полуударного, двухсложного *это*;
- пространственному сближению (в строке) коннекторов *и* и *не*, сразу же ставящему под отрицание весь негативный материал.

В результате фраза, начинающаяся с *И* (как во 2-й строке), аккумулирует позитивность и риторичность 4-й строки (ср. *не ... отдельно*) и интенсивность 2-й и 3-й, но не их негативность. К тому же, этот фрагмент положен на «позитивный» ритм строк типа 5—8 (просторный, двухударный — в отличие от ритма в 2—4). Негативные эмоции реализованы слабее и в лексико-синтаксическом

плане — не глаголами (деепричастиями), а существительными с причинными предлогами (то есть более неподвижно и телеологично, с “прояснением”). Интенсивность повтора сбита отсутствием второго *не* и выбором разделительного, а не кумулятивного коннектора (вместо **И это не..., И это не...*, имеем: *И это не... Или...*).

В строках 11 и 12 ярко выражена тенденция к “зеркальному обращению”. Именно на них приходится суммирующий отрезок (... *а...*), и (в противоположность распределению риторичности относительно ритма в строках 2—8) он идет на трехударном ритме. В свою очередь, сам этот ритм — обращение трехударного ритма начала стихотворения (см. Табл. 2).

В соответствии с общим успокоением к концу, наиболее острые эффекты применяются не в последней, а в предпоследней строке. Если 12-я строка написана самой обычной IV формой ямба, то 11-я, напротив, редкой II, появляющейся здесь впервые, причем все словоразделы мужские, в том числе самый редкий, на 3-й стопе. Более того, на него падает новая в стихотворении и очень решительная глагольная форма *найти* (инфинитив сов. вида), по смыслу и форме зеркально отражающая *кончился* из 1. Симметрия поддержана фонетическим сходством строк (трехчленностью, рифмой, звуками *а, т, ы/?/и/?*). Кстати, фонетическая переключка начала и конца включает и возвращение согласного *к-'* (в ударном слоге: *тоскё*), связанного в основном с негативной I фазой (*кóнчился — раскáчивает — кáждую*), чем 11-й строке придается определенная горькая острота. В *колыбельной* в 12 это *к-* (в безударном слоге!) уже полностью ассимилировано спокойной-позитивным финалом.

Замедление в последней строке обеспечено уже знакомыми средствами, в частности, синтаксической несвязанностью *тебе с для песни* (оба зависят от глагола *найти*) и постпозицией прилагательного.

Идеальное совпадение синтаксиса и строфики всего четверостишия и прямой порядок сильных управлений в двух последних строках делают заключение цельным и связным, но спокойным. Умеренности способствует и замедленное, монотонное (впервые на одном, но зато «среднем», гласном *е*), трехударное (хотя и не слишком тяжелое) интонирование в последней строке, с ее женским рифменным окончанием, притом на зависимых членах (прилагательном, дополнениях, а не сказуемом) подчиненного (а не главного) предложения. Стихотворение завершается словом *колыбельной*, семантике которого вторит его идеально, почти каламбурно, точная зарифмованность, женская рифма (на *-е*), и даже ритмическая и фонетическая двухчастность: две двусложные фонетические синтагмы с *-л-* после сильного слога (*кОЛы — БЕЛьной*) и слогом *-бе* по краям строки (*теБЕ... колыБЕльной*).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Параллели к «Ветру»

С целью продемонстрировать глубокое родство «Ветра» с лирикой П. в целом, в журнальном варианте настоящей работы приводилась громоздкая таблица, сопоставляющая «Ветер» со стихами, сходными по набору мотивов (motif clusters, ср. **Сперджен 1935**). Обследовалась только лирика, и применялся грубый количественный критерий (не менее пяти общих с «Ветром» мотивов), игнорирующий длину текстов, порядок следования мотивов, способ и тесноту связи между ними и т.д. Выбор самих мотивов ориентировался на глубинную структуру «Ветра», но с учетом его поверхностных черт, а также инвариантов П. (так, инварианты самого абстрактного уровня — “всеобщность”, “дрожь, раскачивание”, метафора, параномасия и т.п. — не учитывались). По вертикали давались номера и страницы релевантных стихотворений в изданиях **Пастернак 1965** (№№ 1—60 и 71—9) и **Пастернак 1959** (№№ 61—70), а по горизонтали — условные обозначения мотивов, вынесенные в заголовки шестнадцати столбцов:

1. *Тоска*: тоска, плач, ярость, бесцельность и иные отрицательные состояния...
2. *Смерть*: смерть, могила...
3. *Бессмертие*: загробность, воскресение, вечность, ирреальное существование...
4. *Сон*: сонность, пробуждение, бессонница...
5. *Жизнь*: жизнь, присутствие...
6. *Утешение*: утешение, мораль...
7. *Прояснение*: простота, суть, осмысление...
8. *Текст*: слова, стихи, искусство (музыка, живопись), вдохновение, книга...
9. *Я/ты* — *любовь*: обращение на ты (вы), любовь, поцелуй...
10. *Ветер*: ветер, воздух, вьюга... (но не “снег” или “дождь”).
11. *Дерева*: деревья вообще или их виды, лес, сад, ветви...
12. *Дача*: дом, крыша, окно, церковь...
13. *Даль*: даль, вдали, простор, ширь, широты...
14. *Бухта*: море, воды, озеро, корабль, парус, пристань...
15. *Строфика*: нерегулярные строфы, единая рифмовка.
16. *Период*: растянутый (подчинительный, сочинительный, назывной) синтаксис.

Присутствие мотивов в стихотворениях отмечалось знаком плюс.

В настоящем издании таблица опущена (см. **Жолковский 1983**: 280—283) — приводятся лишь цитаты из десятка стихотворений,

особенно сходных с «Ветром» (в угловых скобках указываются номера номера общих мотивов).

№ 9: «Марбург»: *Я мог быть сочтен Вторично родившимся. Каждая малость Жила <3, 5> и ветер, как лодочник, греб По липам <10, 14, 11> как сызнова учат ходьбе Туземца планеты на новой планиде <3, 5> В тот день всю тебя <...> Как трагик в провинции драму Шекспирову <8, 9> Когтистые крыши. Деревья. Надгробья. И все это <...> живо <2, 12, 11, 5> Тоска пассажиркой скользнет по томам <1, 8> Чего же я трушу? Ведь я как грамматику, Бессонницу знаю <1, 6, 8, 4, 7>.*

№ 24: «Мой друг, мой нежный...»: *как труп запретего до самых труб норвежца <2, 14> спи, утешься <...> угомонись, не плачь <...> спи, забудь, все вздор один <9, 4, 6, 1, 7> + разностопный ямб <15> + все 12 строк — одно предложение <16>.*

№ 31: «Анне Ахматовой»: *мокрых кровель говорок <12, 8> Вдыхая дали ладожскую гладь <13, 14> ныряет Горячий ветер и колышет веки Ветвей <10, 11> Но самой страшной крепости раствор — Ночная даль <1, 7, 13> Таким я вижу облик ваш и взгляд <9> Испуг оглядки к рифме прикололи <1, 8> прозы пристальной крупницы <8, 7>.*

№ 33: «Брюсову»: *Я поздравляю вас <9> Брюсова горька Широко разбежавшаяся участь <1> Что сонному гражданскому стиху Вы первый настезь в город двери открыли? Что ветер смел с гражданства шелуху <...> нас не умирать учили <2, 3> Что запросто болтает с тенью Гамлет. Так запросто же <...> Так легче жить <3, 7, 5> + период в 16 строк <16>.*

№ 37: «Вторая баллада»: *Как флот в трехъярусном полете, Деревьев паруса кипят <...> Гребут березы и осины <14, 11> На даче спят под шум без плоти <12, 4, 2?>. Под ветра яростный назад <8, 10, 11> Я просыпаюсь. Я объят Открывшимся. Я на учете. Я на земле, где вы живете <4, 7, 2—3—5, 9> Я вижу сон: я взят: Обратю в ад <...> И женицин в детстве мучат тети <4, 2> Спи быть. Спи жизни ночью длинной <4, 5, 8> + балладная строфа на 3 рифмах <15>.*

№ 47: «Ты здесь, мы в воздухе одном...»: *тихий Киев за окном, Который спит, не опочив <12, 4> Устало тополя толпятся <10> И, перечтя его [полдень] с азов, Вписать в него твое соседство <8, 7, 5, 9> + период в 12 строк <16>.*

№ 49: «Пока мы по Кавказу лазаем»: *Как обезглавленных гортани <...> Казненных замков очертанья <2> роицы вязовые, Курчавится лесная мелочь <11> о что мне делать? <1> моя далекая <...> в дали Германии <9, 13> Не бойся снов, не мучься, брось <...> Смотри, и рек не мыслит врозь Существованья ткань сквозная <9, 1, 4, 5, 6, 14> + вольная строфика, 9 рифм на б подряд <15> + период в 16 строк <16>.*

№ 54: «Безвременно умершему»: *Ты не узнаешь смерти, Хоть через час сгоришь* <3, 2> *Идем вторым изданием* <8, 3> *Как ветка пустит наветвь, Найдут и воскресят* <11, 3> *Кривые ветви ольшин, Как реквием в стихах* <11, 8, 2, 3> *Окраин, роц и вод* <13, 11, 14> *Из комнаты с венками* <12, 2> *Прощай. Нас всех рассудит Невинность новичка. Покойся. Спи. Да будет Земля тебе легка* <2, 6, 7, 4, 9>.

№ 59: «Старый парк»: *дом отцов* <12> *Солнце* <...> *Вот оно в затон впилося И оттуда длинной спицей Протыкает даль насквозь* <14, 13> *Вихрь качает липы* <...> *И больной, под стоны сучьев Забывает про ступню* <1, 10, 11, 6> *Прадеда-славянофила Пересмотрит и издаст* <3, 8> *напишет пьесу* <...> *жизни* <...> *Невообразимый ход Языком провинциала В строй и ясность приведет* <8, 6, 5, 7>.

№ 66: «Земля»: *В московские особняки* <12> *О чем в случайном разговоре С каплей говорит апрель. Он знает тысячи историй Про человеческое горе* <8, 1> *И всюду воздух сам не свой. И тех же верб сквозные прутья* <...> *И на окне и на распути* <10, 11, 12> *Зачем же плачет даль в тумане* <1, 13> *На то ведь и мое призванье, Чтобы* <...> *Земле не тосковать одной* <6, 8, 1> + вольная строфика, последние 6 рифм на б <15>.

Подчеркну, что место мотивных гнезд в предлагаемом формате описания не совсем ясно — отсюда их вынос в Приложение. Каждая отдельная пара со-встречающихся мотивов (“ветер” + “дерево”; “смерть” + “сон”; “бессмертие” + “текст”; “длинный период” + “вольная строфика”; и т.п.) объяснима естественными (тематическими и/или риторическими) соображениями. Однако устойчивость целых гнезд представляется своего рода идиоматикой поэтического мира автора (= словаря его мотивов). Эту идиоматику следует, прежде всего, адекватно констатировать, после чего можно будет попытаться осмыслить их в свете мифологических, психоаналитических или иных архетипов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 1983а**.

¹ См., в частности, **Риффатерр 1980 [1966]**, **Шкловский 1969**, **Каллер 1976: 55–74**, **Во 1980**.

² См. **Якобсон 1983 [1961]** и **Жолковский 2005 [1977]**.

³ Ср. соображения **М. Л. Гаспарова (1970: 18–22)** о композиционном принципе “затухающего маятника” и его связи с темой “золотой середины” у Горация.

⁴ О поэтическом мире П. см. **Жолковский 1980 [1974]**.

⁵ **Жолковский 1985а**; см. также **Жолковский и Щеглов 1976, 1980**.

⁶ Речь идет именно о некоей идеальной логике поэтического competence, а не о реальной истории сочинения в ходе performance.

⁷ Понятие инвариантного мотива было внесено в современную поэтику в **Якобсон (1987 [1937])**.

⁸ — в отличие от естественного языка, где между семантикой, синтаксисом, морфологией и фонологией налицо как раз иерархические отношения.

⁹ О соотносительности формулировок локальной и инвариантной тем см. **Жолковский 1977: 91** сл.

¹⁰ Формулировка $\theta_{\text{лок, стил}}$ «Ветра» призвана отразить срединное положение его структурной организации между текстами типа «Все сбылось», разделяющими многие из предметных и некоторые из стилистических черт «Ветра», но не его последовательно иконическую стилистику в целом, и, скажем, новаторскими установками раннего П., которые (например, сдвиг лексической сочетаемости, выявленный в **Лотман 1969**) должны отражаться уже в теме, наравне с предметными компонентами.

¹¹ Систематическое соотнесение стихов Юрия Живаго с текстом романа было предпринято в **Дейви 1965**, где о «Ветре» говорится: «In the 16th section of the Conclusion, Lara says to Zhivago's corpse, “Your going, that's the end of me”. This poem is as it were Zhivago's anticipating this response and answering it» (p. 86).

¹² О важности этого различия см. **Жолковский 1977**. Пример его игнорирования — соображения **Дейви (1965: 77–78)** о связи между пожаром заката в «Объяснении» и похожим образом в романе (VII, 16): «The episode seems to come into narrative for the sole purpose of being recalled by the reader when he gets to this poem, with its grotesque fancy of the sunset nailed to the wall». Мотив “проецирования”, в частности “пригвождения нематериальных сущностей к физическим” — инвариант П. (см. **Жолковский 1977: 100–101**), а не экзотическое отклонение от нормы, обязательно напоминающее о других сходных образах. Что касается отсутствия в «Ветре» иных интертекстуальных тем, то, как всякое негативное утверждение, оно особенно рискует быть опровергнутым; отсюда осторожные вопросительные знаки в двух клетках Табл. 1. О некоторых интертекстуальных элементах на уровне глубинного решения и композиции см. ниже, в частности в Примеч. 33, 41.

¹³ О мотивах типа «экстаз бессилия» см. **Жолковский 1980 [1974]: 214**, о “преодолении” — **Жолковский 2005 [1980]: 337** сл., 341 сл.

¹⁴ Из стихов с утешительной или иной моралью упомяну еще «Разве только грязь видна вам...», «Послесловье», «Елене», «Образец», «Воробьевы горы», «Другу», «Столетье с лишним — не вчера...», «О, знал бы я...», «Весеннею порою льда...», «Смелость», «Смерть сапера», «Рассвет», «Быть знаменитым некрасиво...», «Дорога». См. также Табл. 3 в Приложении.

¹⁵ См. сопоставление раннего и позднего П. в **Нильссон 1978 [1959]** и **Ливингстон 1978**.

¹⁶ О мотиве *завтра*, звучащего как *вчера*, см. **Жолковский 2001 [1996]**.

¹⁷ Открытость к пейзажу и готовность ступаться перед ним — частый мотив П. (см. **Жолковский 1996 [1978]а**), особенно в эпических текстах, ср. строчки *не делалось разведок По части пресловутых всяких чувств. Таких вещей умели сторониться. Предметы были громче их самих* в «Спекторском» со словами из плача Лары по Живаго (XV, 15): «Они любили друг друга <...> не “опаленные страстью” <...> а потому что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим <...> больше чем им самим». Эта подчиненность окружению проявляется также в уже упомянутом пастернаковском метонимизме, “расчленении” лирического субъекта и разнесении его по пейзажу (**Якобсон 1987 [1935]**, **Нильссон 1978 [1959]**). «Ветер» знаменательным образом использует обе техники.

¹⁸ О мотиве “суть” как манифестации “великолепия” см. **Жолковский 1980 [1974]**.

¹⁹ Амбивалентность, вообще говоря, не характерна для П., поэзия которого основана на восторженном приятии мира. Не амбивалентен также мотив “суть” как таковой, близкими синонимами которого являются такие “великолепные” категории, как “самое главное, лучшее, высшее, превосходная степень и т.п.”, и который часто (в том числе у позднего П.) выступает в мажорно-экстатическом ключе (ср. например «Во всем мне хочется дойти...»). Не амбивалентен, наконец, и инвариантный у П. чисто риторический контраст “великолепно даже самое не-великолепное — обыденное, низкое и т.п.”. Однако в «Ветре» элемент “бедности, абстрактности, очищенности, отрицательности, мертвенности”, присутствующий в “сути, простоте”, актуализуется, а конструкция “великолепие не-великолепного” осмысливается как “приятие смерти”. Таким образом «Ветер» знаменует существенный ценностный сдвиг, сопровождающий смену буйного молодого стиля более мудрым и прозрачным поздним (ср. интересные соображения о “старческой вялости” этого последнего в **Ливингстон 1978**). В порядке общей оговорки добавлю, что, возможно, во всей этой связи следует говорить все же не об амбивалентности, а, скажем, о включении “смерти” в (моновалентно) позитивную картину мира.

²⁰ В качестве параллелей в поэзии П. ср. мотив “бессмертия, загробности” в следующих стихах: «Рослый стрелок, осторожный охотник...», «Рудник», «Лейтенант Шмидт» (III, 1, 8), «Ложная тревога», «Смелость», «Смерть сапера», «Сказка». Существенная пушкинская параллель — мотив “превосходительного покоя”, в частности загробного, см. **Жолковский 1996 [1978]в**.

²¹ Ср. характерную мандельштамовскую конструкцию “я не увижу / не услышу...”, подчеркивающую, с элементами ностальгического дразнения, парадокс “иллюзорного обладания” (см. **Жолковский 2005 [1979]**).

²² “Растянутый” синтаксис характерен для П., ср. «Как усыпительна жизнь!...» (20 строк), «Любимая — жуть!...» (16); «Ну и надо ж было...» (все 12); «Высокая болезнь» (по 20 строк в двух фрагментах, начинающихся с *Хотя...*), «Лейтенант Шмидт», III, 17 (последовательности назывных предложений со сложным подчинением — свыше 14 строк), «Спекторский» (3 последние строфы в гл. I), «Весеннею порою льда...» (около 25); см. также Приложение. Другой распространенный синтаксический турдефорс — сугубо назывная структура типа «Шопот, робкое дыханье...» Фета; ср. **Иванов 1981**.

²³ «Неправильная», импровизированная строфика нередка у П., ср. «Десятилетье Пресни», «Из поэмы. Два отрывка» (1-й: «Я тоже любил...»), «Как усыпительна жизнь!», «Как у них», «Давай ронять слова...», «Послеловье», «Тема», «Высокая болезнь». Часты и оригинальные построения, основанные на единой рифме или иных отклонениях от «нормальной» рифмовки, ср. «Распад», «Заместительница», «Мучкап», «Попытка душу разлучить», «Я не знаю, что тошней...», «Вторая баллада», «Смерть поэта», «Опять Шопен не ищет выгод...», «Пока мы по Кавказу лазаем...», «Никого не будет в доме...», «Вахханалия» (заключительный отрывок), «Снег идет». Интересно, что во многих из этих стихов центральным эффектом является настойчивое повторение рифм на *a*, а в одном из них («Мучкап») — борьба между рифмами на *a* и на *e*, как в «Ветре».

²⁴ В «Заместительнице» единый период, преодолевающий точки, строится на сложной системе подчинительных связей, часто запутанных, с многочисленными инверсиями и переносами, под аккомпанемент скачущего ритма, создавая эффект порывистого движения (**Жолковский 1978: 419—421**).

²⁵ Роль поэзии грамматики (и вообще «формы»), в особенности в «простых» стихах, остается недооцененной. Ср. взгляд Дейви: «the professional poet <...> knows that in the end rhyme and meter <...> are <...> expendable <...> There are exceptions; poems in which rhyme <...> plays an unusually vital role» (**Дейви 1965: 2**), и его практику (см. Примеч. 44).

²⁶ Ср. конструкции типа *Вы всего себя стерли для грима. Имя этому гриму — душа; И когда кладут припарки, Плачут стекла первых рам*, где метафора наводится связями по смежности и в то же время очень зрима физически, в том числе в поздних стихах: *Средь заросли стоит лосиха. Перед ней деревья в столбняке. Вот отчего в лесу так тихо; Солнце садится, и пьяницей Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной*. В «Стихотворениях Юрия Живаго» такие «софистические» метафоры довольно редки, ср., однако, *Я таю сам, как тает снег*, в «Рассвете» и более прямой вариант метафоры из «Ветра» в «Магдалине II»: *И земля качнется под ногами, Может быть, из милости ко мне*. Сам «Ветер», однако, нарочито беден в этом смысле.

²⁷ Об этом фрагменте (опубликованном в **Пастернак 1969** и прокомментированном в **Лотман 1969**) см. **Жолковский А. К. 2005 [1985]**.

²⁸ О мотиве “импровизационного хаоса” у П. см. **Жолковский 1980 [1974]: 217.**

²⁹ См. **Гаспаров 1974: 91—95.** Разумеется, применение статистических данных к структуре отдельного текста всегда рискованно.

³⁰ — в соответствии с общим принципом чередования циклов расширения и сжатия выразительной структуры, см. **Жолковский и Щеглов 1976: 16.**

³¹ Ср., например: *Ты спал, прижав к подушке щеку, Спал — со всех ног, со всех лодыг; Врезаясь вновь и вновь с наскоку...; И вот, бессмертные на время, <...> Сосновою снотворной смесью Лимона с ладаном дыша; Но сердца их бьются <...> Сиялетья очнуться И впадают в сон. Сожмнувши веки. Выси. Облака. Воды. Броды. Реки. Годы и века.* Ср. также «Сестра моя жизнь, и сегодня в разливе...», «Как усыпительная жизнь!..», «У себя дома»; о центральной роли “сна” в поэзии П. см. **Цветаева 1981.**

³² Ср. также: «Весна» («Что почек...»), «Вторая баллада», «Во всем мне хочется дойти...», «Без названия» и мн. др.

³³ **Дейви (1965: 86)**, напротив, отождествляет два “ветра”. В конечном счете, “ветер” — единый мотив, один из важнейших в мире П. Помимо бесчисленных манифестаций в стихах, ср. прямое высказывание П.: «Я <...> видел вселенную, не как картину на <...> неподвижной стене, а вроде <...> полотняной крыши или занавеси <...> которую <...> натягивает, развивает и хлещет какой-то непознаваемый ветер» (**Пастернак 1960: 5**). Разумеется, разные тексты акцентируют разные аспекты ветра. Ветер у П. может выступать как (i) воплощение буйной тревожности, (ii) существо, заинтересованное в людях, и (iii) фон, источник или партнер “текста”; ср. (i) «Пыры», «Десятилетие Пресни», «Петербург», «Матрос в Москве», «Лейтенант Шмидт» (I, 3), «Вторая баллада», «Старый парк», «Ночной ветер», «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)»; (ii) «Двор», «Оттепелями из магазинов», «Душистою веткою машучи...», «Душной ночью», «Как у них», «Да будет», «Матрос в Москве», «Лейтенант Шмидт» (I, 3), «Вторая баллада», «Смелость», «Старый парк», «Ночной ветер», «Июль»; (iii) «Петербург», «Мчались звезды», «Нас мало...», «Косых картин...», «Брюсову», «Матрос в Москве», «Лейтенант Шмидт», (I, 3), «Вторая баллада», «Старый парк», «Ветер» (четыре отрывка о Блоке). В мотиве “ветра” не исключены (особенно в свете христианской тематики цикла) и библейские интертексты, в частности из Иоан. 3, 8: *Дух [ветер] дышит, где хочет*, в разговоре Иисуса с Никодимом о рождении свыше [заново] (= втором рождении?!). Ср. прямую отсылку к Быт. 1, 2 в «Мейерхольдам»: *режиссер, Что носился, как дух, над водою*; см. **Жолковский 1980 [1974]: 216.**

³⁴ “Контакт стихий и словесности” принимает у П. две основные формы: либо “словесность, музыка, книга, и т.п. проникают в жизнь, пейзаж и воздействуют на них”, либо, наоборот, “жизнь, пейзаж и т.п. вторгаются в книгу, стихи, музыку, рожают их”. В «Ветре» применен именно вто-

рой тип контакта. Ср. «Весна» («Что почек...»); «Поэзия»; «Спекторский», 6; «Волны», 5; «Путевые записки», 6, 7, 11; «Тишина»; «Липовая аллея».

³⁵ О “распределенном контакте” см. **Жолковский 1982а.**

³⁶ Об этом приеме выразительности см. **Жолковский и Щеглов 1996 [1974].**

³⁷ Пример последнего — в «Никого не будет в доме...», где в финале повторное проникновение мотивов “снега и зимы” вместе с героиней в комнату дается, так сказать, с восклицательным знаком (см. **Жолковский 2005 [1980]**).

³⁸ Подобным ПРЕДВЕСТИЕМ (см. **Жолковский и Щеглов 1980 [1974]**) открываются многие лирические тексты. **Риффатерр (1978: 19 et passim)** даже считает его универсалией поэтической структуры в составе трехчленной формулы matrix (тема) — model (модель, пролог) — text (текст). Присутствие «модели» особенно характерно для морализирующих текстов.

³⁹ “Перетекание” осуществляется, помимо прочего, в виде тройственного, то есть нечетного, членения на основные фазы и спорности любых более детальных членений (3 + 5 + 4? 4 + 4 + 4? 1 + 2 + 5 + 4?).

⁴⁰ См. об этом **Жолковский 1996 [1978]а: 232—234.**

⁴¹ Метафора “отдельное/неотдельное дерево = героиня” и выбор на роль “дерева” именно “сосны”, по-видимому, имеет и внепастернаковские интертекстуальные коннотации, подкрепляющие и оживляющие образ. Особенно вероятным представляется диалог с лермонтовской *сосной*, которая стоит *одиноко, дремлет, качаясь* и видит *сны о далекой пальме*, — ввиду существенных связей поэзии П. с Лермонтовым, параллелей между разлукой сосны и пальмы и разлукой героев в романе (а также П. с Ольгой. Ивинской) и возможной ассоциации раннепастернаковских мотивов типа *А там, вдали, у Альп Германии* с цитированием Гейне. Лермонтовский интертекст, возможно, проходит в «Ветре» и еще раз (*парус одинокий, ветер свищет, мачта гнется, покой*).

⁴² Так “колыбельность” сказывается на выборе четверостишия как строфической доминанты стихотворения.

⁴³ Наст. вр., незаметное благодаря эллипсису, позволяет, как мы помним, представить заgrabное всеведение как репортаж очевидца.

⁴⁴ Эти существенные строфические эффекты сохранены лишь в одном из известных мне английских переводов — **Марков и Спаркс 1967: 604—605** (ср., напротив, **Кейден 1967, Кеймен 1962, Дейви 1965, Слейтер (Пастернак-) 1963**). Немецкая переводчица (**Холбек 1965**) следует оригиналу по крайней мере в обмане рифменного ожидания в 4-й строке, но меняет рифмовку после 9-й строки (aBVCaCaCdEdE), тем самым усиливая эффект прояснения в финале за счет единства, непрерывности, целого. О переводах «Ветра» см. **Жолковский 2009 [1984]б.**

⁴⁵ О формах ямба см. **Тарановский 1971, Гаспаров 1974: 39—126**; о словоразделах — **Томашевский 1929: 94—135.**

⁴⁶ Последовательности типа X—Y—Y обычно читаются как дробление.

⁴⁷ Трехстрочный фрагмент в контексте «квадратных» структур (четверостиший, “двухчастности”) вообще предрасположен к незамкнутости, поддержанной здесь дробностью 2-й и 3-й строк.

⁴⁸ “Смазывание, стирание границ” в самых разных планах — важный инвариант П., ср. **Жолковский 1980 [1974]**: 298, 211.

⁴⁹ Этот эффект полностью утрачен, например, в переводе Дейви: *Not the pine trees, one by one.*

⁵⁰ Акцент на 3-й стопе подчеркнут также полноценным ямбическим мужским словоразделом, вообще более редким, чем женский (во всяком случае у Пушкина, см. **Томашевский 1929**: 107—118), и более резким фонетически. Мужской словораздел вернется (уже в иных условиях) лишь в 11-й строке.

⁵¹ Применяется техника, использованная в строках 2—3.

⁵² Список “неспровоцированных скачков к морю” легко продолжить: ср. «К Октябрьской годовщине», 3 («Густая слякоть клейковиной...»); «Спекторский», 5 (*Что-то в нем росло <...> Как будто что-то плавно и без слов Навстречу дому близилось на веслах*); «Смерть сапера»; а также многие из стихов, содержащих мотив “бухта” (см. **Жолковский 1983а**: 280—283). В «Ветре» мысль о море дополнительно мотивирована устойчивой ассоциацией Лары с морем в романе, см. **Дейви 1965**: 111—112.

⁵³ См. **Жолковский 1980 [1974]**: 224.

IV

ИНТЕРТЕКСТЫ

ЗАМЕТКИ О ТЕКСТЕ, ПОДТЕКСТЕ И ЦИТАЦИИ У ПАСТЕРНАКА

К различению структурных и генетических связей

1

В других статьях мы предложили ряд описаний пастернаковских текстов в терминах понятий¹: **тема** (θ^t) некоторого **текста** (Т), взятого в каком-то одном из его возможных прочтений; **приемы выразительности** (ПВ) — преобразования, сохраняющие тему, но повышающие выразительность; темы, **инвариантные** для текстов одного автора; их **разновидности**; реализующие их **инвариантные мотивы, готовые предметы** и т.п., образующие в совокупности его **поэтический мир** (ПМ); **инвариантный компонент** темы (= **инвариантная тема**) данного Т (θ_{inv}^t); **локальный компонент** (= **локальная тема**) этого Т (θ_{loc}^t).

Описание **структуры** текста Т строится в виде его **вывода** из его темы путем преобразований на основе ПВ (преобразования изображаются стрелками с названиями применяемых ПВ) по схеме:

$$(1) \left(\theta_{loc}^t, \theta_{inv}^t \right) \xrightarrow{COBM} \theta^t \xrightarrow{ПВ} T.$$

Первое звено вывода состоит в **СОВМЕЩЕНИИ** локальной темы, то есть тематической величины, специфической для данного текста, с тем из аспектов ПМ, который манифестируется в этом тексте. Соответственно, первая часть формулы (1) призвана эксплицировать представление об **интегральной теме** текста как о результате перевода локальной темы, «внешней» по отношению к данному ПМ, на язык его инвариантов. Второе звено символизирует выразительное воплощение интегральной темы в текст с помощью различных ПВ, причем реализация инвариантного компонента состоит в привлечении более конкретных инвариантных мотивов данного ПМ, обобщенной записью которых является этот компонент.

Покажем, как в таких терминах может быть зафиксирована тематическая структура одного из прочтений пастернаковского фрагмента (2):

(2) *Все наденут сегодня пальто И заденут за поросли капель.*

Здесь локальная тема = “наступление осени”; инвариантный компонент темы данного текста = “единство мира, контакт разных сфер действительности, в частности, членов пар земля/небо, человек/природа, обыденное/возвышенное”; интегральная тема текста = “наступление осени как проявление контактов земля/небо, человек/природа, обыденное/возвышенное”. В выразительном воплощении этой интегральной темы в тексте (2) участвуют, далее, инвариантные пастернаковские мотивы (3)—(9):

- (3) физический контакт неба с землей в виде посыпания осадков, ср. *Снег идет, снег идет <...> Сходит наземь небосвод;*
- (4) физический контакт земли с небом через посредство растений (*поросли*), часто с использованием метафор и гипербол, ср. *небо <...> Застряло в сучьях наверху;*
- (5) взаимность проявлений контакта (встречное направление реальных струй дождя и метафорических порослей), ср. *...ты входил в березняк, Вы всматриваетесь друг в дружку;*
- (6) прикосание, зацепление — разновидности физического контакта (*заденут*), ср. *...Молочай, Польшь и дрок за набалдашник Цеплялись, затрудняя шаг;*
- (7) одежда (*пальто*) — разновидность бытового, обыденного, ср. в других стихах: *в дешевом затрапезе, смятая постель, олады;*
- (8) метафорическое приравнивание друг другу разных объектов, в частности:
 - (а) разных агрегатных состояний, в том числе жидких тел твердым (здесь: струй — порослям), ср. *...он, нарвав охапку Молний...* (приравнивание членов пары нематериальное/материальное);
 - (б) разновидностей контакта, в частности, подразумеваемой и прямо названной в тексте (здесь приравнивание обливания — зацеплению), ср. прямое название эффектного “освещения берега пеной” и перенос в подтекст самоочевидного “прикосания”: *Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс;*
 - (в) приравнивание обыденного — возвышенному (здесь: попадания под дождь — задеванию за поросли, которое подобно поэтичному движению через лес в: *Пить с веток, бьющих по лицу*), ср. *Кавказ был весь как на ладони, И весь как смятая постель*²;
- (9) лексическое и фонетическое сближение объектов (*наденут — заденут*), ср. *сквозь шлюзы жалюзи; ...дыханьем сплава В слово сплочены слова* и т.п.

В целом тема “контакта” реализована в (2) густой сетью физических и метафорических связей, встречающихся друг с другом в одной точке (так сказать, точке задевания), — структура, характерная для Пастернака (ср. например, аналогичную структуру вокруг точки вживания поэтом отблеска звезд в (19а) ниже).

2

Легко видеть, что понятия локального и инвариантного компонентов текста соотносительны. В самом общем виде тематическая структура текста определяется формулой (10):

(10) СОВМЕЩЕНИЕ локальной и инвариантной тем с опорой на репертуар инвариантов ПМ автора.

При этом инварианты авторского ПМ фиксируются заранее и независимо от анализа данного текста Т — путем сопоставления всех текстов его автора. Поэтому чем большую часть всех компонентов Т можно отнести на счет инвариантных мотивов, тем меньше будет локальный остаток после такого вычитания. Следовательно, формулировка локальной темы данного текста зависит от полноты инвентаря инвариантов, образующих ПМ автора в целом. Например, в наброске (11):

(11) *Как читать мне! Оплыли слова Ах откуда, откуда сквозю я <вариант: Чьей задумшею далью сквозю я> В плошках строк разбираю едва Гонит мною страницу чужую (Пастернак 1969: 244)*

можно сначала усмотреть в качестве инвариантного компонента лишь тему “единство мира” (представленную разновидностью “подмена языковых функций”: «вместо *оплывает свеча* появляются *оплывает печать, оплывают слова*», чем преодолевается «разделенность книги и свечи»; **Лотман 1969: 226**). Вычитание этого компонента из (11) даст предположительный вариант (12):

(12) **Мне трудно читать: темно, ветер разгоняет страницы и задумает оплывшую свечу*³.

Но если далее соотнести ситуацию (12) с более полным описанием ПМ Пастернака (см. **Жолковский 1980 [1974]: 205—212**), то и она оказывается насыщенной характерными для поэта мотивами и предметами. Таковы, в частности, (13) и (14):

(13) разновидности инвариантного у Пастернака физического контакта — касание, зацепление (воздействие ветра на свечу и страницы), стирание границы (заложенное в мотиве оплывания), а также метафорический контакт (отождествление) “я” и ветра (по сходству ситуаций “я листаю страницы” / “ветер листает страницы”); и

(14) разновидности другой основной инвариантной темы Пастернака (великолепия): дрожь (свечи, быстрое движение (страниц), напряженное состояние, вплоть до нехватки сил (у свечи, у “я”).

Частыми носителями этих инвариантных тем и их СОВМЕШЕНИЙ являются в ПМ Пастернака и фигурирующие в (11)—(14) объекты “свеча” и “ветер”, а также составная ситуация (15):

(15) ветер + дрожь страниц, ср. *И плещет, как прапор, Пурги расцарапанный, надорванный рапорт.*

Если мы теперь, в соответствии с (10), вычтем из (12) инвариантные компоненты (13)—(15), то получим гораздо более бедную⁴ — «внепастернаковскую» — локальную тему (16):

(16) чтение; темнота; ветер⁵.

3

Заданный формулой (1) переход от локальной и инвариантной тем через интегральную к художественному тексту призван фиксировать логическое соответствие между текстом Т и наличными в нем тематическими величинами. С точки зрения известного противопоставления, введенного в **Хомский 1965**, здесь моделируется competence, а не performance: порядок реального движения от начального творческого импульса к окончательному тексту (performance) может быть совершенно иным.

В модели competence вывод всегда начинается с готового набора тематических величин, который далее уже не меняется, а лишь получает более выразительное воплощение; в модели performance вывод может начинаться как с тематической величины (которая далее остается неизменной или меняется), так и с любого формального момента (интересной рифмы, реплики, концовки сюжета). Схема competence — общая для разных авторов (разница — в ее конкретном заполнении); схемы performance могут различаться. Так, согласно **Лотман 1969**: 221 сл., порядок performance

у Пушкина и Пастернака в значительной мере противоположен: Пушкин сразу жестко определяет размер и рифмовку будущего стихотворения, но продолжает менять лексику и даже тематическое содержание, а Пастернак сначала долго ищет нужные ему «прозаическое» содержание и лексические обороты, которые затем и «втискивает в размер, до тех пор мало стеснявший» его.

Существенно подчеркнуть, что моделирование competence и моделирование performance (в поэтике, как и в лингвистике) — две автономные научные задачи, хотя в широком плане и взаимосвязанные. Их противопоставление во многом аналогично противопоставлению синхронии и диахронии, а также типологическому и генетическому сопоставлению языков.

4

В густо насыщенном мотивами и связями пастернаковском тексте важную роль приобретает подтекст, куда переводятся компоненты, «не умещающиеся» в собственно тексте. Происходит как бы дальнейшая экспансия тропики: за сказанным, как его переносный смысл, стоит подразумеваемое (см. (8а, б)).

Характерный для Пастернака тип метафорического переноса в подтекст — техника подмены сочетаемости, основанная на использовании подразумеваемых сочетаний⁶. Говоря *оплыли слова, нарвав охапку молний* и т.п., поэт, опираясь на стандартную сочетаемость (*оплывать* может *свеча*, *нарвать* и *охапка* естественно сочетаются с *цветами*), создает параллельные тексты, из которых один — более привычный — переносится в подтекст (ср. (8б)). Распределение материала между текстом и подтекстом бывает различным. Сравним примеры (17а) и (17б).

(17) (а) *И я приму тебя, как упряжь;*

(б) *Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту.*

В (17а) фразеологически естественные продолжения: [*приму, как*] *пóстриг* (*схиму, назначение...*) присутствуют лишь в подтексте, а в (17б) оба продолжения — привычное фразеологическое: *в ересь* и неожиданное пастернаковское: *в простоту* — даны прямо. В этом смысле (17 (а) и (б)) соотносятся как метафора и полное сравнение. Впрочем, одно фразеологическое сочетание вынесено в подтекст и в (17б): образ поэта, к концу впадающего в простоту, опирается еще и на подразумеваемое proverbialное впадение стариков в детство.

Подтекст может быть и более зыбким, необязательным. Во II половине богоискательского стихотворения «Давай ронять слова...» лейтмотивом трижды проходит вопрос *Ты спросишь, кто велит...?*, содержащийся уже в эпиграфе и подготовленный осторожными сначала косвенными полувопросами: *Не надо толковать, зачем... кто... кто...* Затем появляются и вопросительные знаки, а в предпоследнем четверостишии:

(18) *Ты спросишь, кто велит? — Всесильный Бог деталей, Всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвиг.*

вопрос *кто велит?*, более не заслоняемый длинными придаточными, достигает максимума прямоты. Это кульминация. Здесь впервые в стихотворении дается ответ, а в нем впервые появляются собственные имена и впервые, причем сразу дважды, упоминается *Бог*. Правда, уклончивость этого и еще более агностического последнего четверостишия позволяет представлять *всесильного Бога* растворенным в его делах (*деталях*) и видеть здесь лишь формальный ответ на вопрос *кто?*

Однако образ *всесильного Бога* — не единственный теологический мотив в стихотворении: еще раньше говорилось о *днях Екклезиаста*, а имена *Ягайлы* и *Ядвиги* подразумевают их бракосочетание, связанное с принятием литовцами католичества⁷. В то же время эти имена слишком специальными, недостаточно общезначимыми, чтобы служить полноценным ответом на достигший кульминационной остроты теологический вопрос. Неудовлетворенный читатель имеет возможность между *Яга-* и *Ядвиг-* прочесть намек на *Ягве*⁸.

5

Приемлемость подобного (и вообще любого) прочтения подтекста в принципе независима от фактических намерений автора. Рассмотрим этот вопрос в связи с известной проблемой цитации. Возможны, по-видимому, чистые крайние случаи (I и IV) и смешанные промежуточные (II, III и подобные).

I тип. Поэт сознательно отправляется от чужого текста (T_1), но в его собственном окончательном тексте (T_2) эта связь не видна. Так, поэт Юрий Живаго, alter ego Пастернака, вспоминая пушкинские стихи *И соловей, весны любовник, Поэт всю ночь. Цветет шиповник*, размышляет: «Почему — любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно — любовник. Кроме

того — рифма к слову *шиповник*. Но звуковым образом не сказался ли также былинный *соловей-разбойник?*» (Пастернак, 3: 283). Такова, по-видимому, исходная точка — в плане performance! — создания «Весенней распутицы» (цикл «Стихи из романа»).

Но предположим, что нам неизвестна творческая история этого стихотворения. Описывая его — в плане competence — как художественный текст (существующий в ряду других стихов Пастернака и в контексте романа), мы, возможно, сумеем осмыслить образ соловья как СОВМЕЩЕНИЕ любовно-пейзажных мотивов (*неистовая трель* на фоне *заката, ветвей, ивы-вдовы, зазнобы, пыла*) с мотивами социальных антагонизмов (*соловей-разбойник* в линии *пожарища, набата, беды, ружейной дробы, беглых каторжан* и т.д.) и его связь с разворачиваемой в романе темой личных судеб героев в эпоху социального переворота. Но вряд ли этот анализ приведет нас к VI строфе 7-й главы «Евгения Онегина». В плане competence, то есть художественной структуры, никакой цитаты и вообще никакого соотношения T_2 с T_1 здесь нет.

II тип. Цитата из T_1 — сознательная или бессознательная — более или менее явно стоит за текстом T_2 , но содержательное сопоставление T_2 с T_1 не предполагается: цитация просто «укореняет» T_2 в художественной традиции, давая ему фон, опору, перспективу; ср. T_2 (Пастернак) и T_1 (Пушкин) в (19):

- (19) (а) T_2 : *И привиденьем искажен Природный жребий лучших жен — Т1: И ревом скрыток заглушен Ревнивый шепот модных жен;*
 (б) T_2 : *Спи, бэль, Спи жизни ночью длинной. Усни, баллада, спи, былина — Т1: Прощай, надежда; спи, желанье; Храни меня, мой талисман.*

III тип. Явная и сознательная цитация из T_1 образует неотъемлемый компонент структуры T_2 и должна констатироваться в плане как competence, так и performance. В плане competence T_2 часто предстает как вариация на тему T_1 , то есть в T_2 **общий для обоих текстов компонент** T_{com} получает вывод, отличный от того, который он имел в T_1 ; само это сопоставление двух выводов для T_{com} и замена старого новым также входит в вывод (то есть в понимание) T_2 .

Такова цитация в стихах Пастернака о других художниках (Ахматовой, Цветаевой, Бальзаке, Мейерхольде и др.), эпиграфах и перифразах из Библии, Ленау, Лермонтова, Пушкина⁹. Рассмотрим пример (20):

- (20) (а) T_2 (Пастернак): *...Окаченной луной, как из лохани, Пучины. Шум и чад и шторм взасос. Светло как днем. Их освещает пена <...> Пе-*

сок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз. Он чешуи не знает на сиренах, И может ли поверить в рыбий хвост Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд?

- (б) T_1 (Пушкин): *Как сладостно явление ее Из тихих волн, при свете ночи лунной! <...> Устройных ног, как пена белых, волны Ласкаются, сливаясь и журча. Ее глаза то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие звезды <...> Пронзительно сих влажных синих уст Прохладное лобзанье без дыханья. Томительно и сладко — в летний зной Холодный мед не столько сладок жажде <...> Мгновенный клад, как ужас, пробегает Мне голову, и сердце громко бьется, Томительно любовью замирая. И в этот миг я рад оставить жизнь, Хочу сто- нать и пить ее лобзанье...;*
- (в) T_{com} : любовное свидание на берегу, светлой лунной ночью, с женщиной, являющейся из воды; подчеркивание ее женской, а не русалочьей природы (ноги и колени, а не хвост); волны, звезды; поцелуи, сравниваемые с питьем.

Цитация представляется несомненной, тем более, что T_2 — фрагмент из пастернаковской «Темы» («Скала и шторм...», цикл «Тема с вариациями»), недвусмысленно отсылающей к Пушкину; но различия в трактовке T_{com} разительны. В терминах ПМ каждого из поэтов они могут быть описаны следующим образом.

В T_1 («Как счастлив я, когда могу покинуть...») все компоненты T_{com} служат выражению инвариантного пушкинского мотива “амбивалентное СОВМЕЩЕНИЕ страсти и бесстрастия, жара и холода, жизни и смерти”, восходящего к основной инвариантной теме “амбивалентное противопоставление изменчивости и неизменности” (условно: “изменчивость/неизменность”)¹⁰. Таковы: свидание с неживой возлюбленной (*при свете ночи*); ее ноги (*белые, как холодная пена*); глаза (*то меркнут, то блистают*); поцелуи (*лобзанье без дыханья*); *холодный мед*, выпиваемый *в летний зной*; *клад*, который *пробегает* и от которого *сердце громко бьется*; любовь и радость, проявляющиеся в *замирании* и готовности *оставить жизнь*.

T_2 , как и разобранный выше фрагмент (2), густо насыщен разновидностями центральной инвариантной темы Пастернака “единство и великолепие мира”, причем вольное обращение с T_1 приводит к полному изъятию мотивов “смерть”, “бесстрастие”, “холод”. Напротив мотив “страсть, возбуждение” усилен и распространен на всю изображаемую картину. Тихая ночь (*из тихих волн*) превращена в бурную (*шум и чад и шторм*); страстные поцелуи соединяют уже не только влюбленных (и волны, ср. *ласкаются, сливаясь...*), но также героя и волны, героя и звезды, волны и берег (*медузы — следы поцелуев моря на песке!*), и вообще показы-

вают степень великолепной наэлектризованности пейзажа энергией (*взасос*).

Тему великолепия реализуют в T_2 также мотивы дрожь, биение (*об лед*) и компоненты интенсивность и всеобщность, входящие в такие разновидности контакта, как схождение крайностей (*ночью светло, как днем*) и обволакивание (*окаченной*).

Другие разновидности контакта в T_2 — это: прикасание, освещение и оставление следа (пара волны/берег, ср. *заляпан*); впитывание, отражение (небо/земля), внутреннее сродство (*и может ли поверить в рыбий хвост...*, ср. в том же стихотворении родство “я” со сфинксом — *предком*); тождество великолепного и обыденного, реализованное снижением романтики (*сирены > чешуя, рыбий хвост; луна > лохань; поцелуи > заляпанность*) и возвышением обыденного и малого (питье из чашечек > поцелуи, впитывание звезд, ср. (8в)); метафорическое приравнивание членов пары нематериальное/материальное (*отблеск — пьется; отблеск — бьющаяся рыба; поцелуи — медузы*, ср. (8а)) и других инвариантных пар (см. выше); фонетические и лексические сближения (*об лед — отблеск; чашечки коленные — чашечки для питья*, ср. (9)).

IV тип. Общий для T_1 и T_2 компонент T_{com} — не цитата; задача сопоставительного описания — показать, какое место «**одинаковый**» компонент T_{com} занимает в разных текстах (T_1 и T_2)¹¹. Особенно интересны случаи, когда T_{com} служит в этих текстах воплощением разных ПМ и выводится из разных, но **сходных инвариантных мотивов** θ_{com} , принадлежащих к этим ПМ. Однако, в отличие от случаев III типа, эти разные выводы T_{com} не сопоставляются в пределах одного текста, то есть не вступают друг с другом в непосредственную связь.

Рассмотрим пример (21), где уже сами T_1 , T_2 и T_{com} — не просто фрагменты текста, а инварианты соответствующих ПМ.

- (21) (а) T_1 (Пастернак): образы “смеси”, выражения типа *пополам, наполовину: С стеклом и солнцем пополам; стежки и дорожки Позаросли наполовину; Сосновою снотворной смесью Лимона с ладаном дыша;*
- (б) T_2 (Мандельштам): мотив “примеси, половинчатости”: *...вода разноречива: Полужестка, полусладка, двулична* (из Петрарки); *Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма; подмешан желток* и т.п.;
- (в) T_{com} : “смешанность”, “половина”.

Мандельштам систематически подчеркивает в смеси либо недостаточность одной из составляющих (*привкус, подмешан*), либо

неустойчивость соединения, так что в любом случае выражается его θ_{inv} = “неустойчивые, неполноценные состояния”¹². Для Пастернака в целом смесь — разновидность контакта, а компонент половина может выражать тему великолепия (разновидность “большое количество, интенсивность”) в составе мотива

(22) “так интенсивно, что до половины X-а”: *позаросли наполовину; полкомнаты заслонено; вода <...> по пояс небосклону; осев до осей* и т.п.

Проведенное сопоставление — сугубо типологическое: оно говорит о сходствах и различиях, а не о заимствованиях или влияниях. Этот подход применим и к таким авторам, из которых один явно заимствовал или мог заимствовать у другого. Имеются, например, работы, посвященные пушкинским цитатам из Овидия и рассматривающие эту проблему исключительно в плане *reformation*, диахронии, генетической связи (см. **Якубович 1923**). А что если поставить ее в типологическом плане?

Исходя из описаний ПМ каждого из поэтов можно было бы, например, констатировать общий для обоих инвариантный мотив T_{com} :

(23) превращение жидкого в твердое, в частности воды в лед, по которому можно ходить.

При этом переключка с Овидием может носить у Пушкина характер как явных цитат (тип II), ср.

(24) *Там холодной Скифии свирепые сыны <...> И по льду звучному бестрепетно идут,*

так и чисто типологических сходств, безотносительных к цитации (тип IV), ср.

(25) *На красных лапках гусь тяжелый, Задумав плыть по лону вод
Ступает бережно на лед; Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих ровных рек!;* финал «Обвала», где по ледяному своду над Теремом *И конь скакал, и влекся вол* и т.д.

В ПМ Овидия (“стабильном, уравновешенном мире норм и эталонов”¹³) ситуация (23) — это одна из типовых физических, функциональных и иных трансформаций (жидкое > твердое, прямое > изогнутое; обитание (человека) в городе > обитание (животного) в болоте), из которых складываются более сложные соб-

ственно метаморфозы; метаморфоза же (например, превращение человека в дерево, змею или лягушку) — типовое сюжетное средство восстановления нарушенного равновесия; так, крикливая суетливость ликийцев (отклонение от норм человеческого поведения) приводит к превращению их в лягушек (для которых такое поведение нормально).

В ПМ Пушкина мотив (23) стоит в ряду разновидностей основной инвариантной темы изменчивость/неизменность, различающихся (а) способом СОВМЕЩЕНИЯ членов этой оппозиции (наряду с превращениями возможны со- и противопоставления, гибридные образования и т.п.) и/или (б) материалом, на котором эта оппозиция демонстрируется (возможны различные физические, а также иные пары: жидкое/твердое, подвижное/неподвижное, горячее/холодное, страсть/бесстрастие, свобода/неволя и т.д.).

Таким образом, в двух разных ПМ T_{com} = (23) конкретизирует разные более общие инварианты и, соответственно, входит в разные синонимические ряды, иначе говоря, значит разное.

6

Распространенный тип цитат — автоцитаты. В плане противопоставления генезис vs. структура их следует отличать от более или менее точных спонтанных самоповторений, естественных в пределах единого ПМ. Общую часть T_{com} двух текстов T_1 и T_2 одного автора тем больше оснований признать автоцитатой, чем более буквальным, поверхностным и неожиданным является это совпадение. Напротив, чем оно глубже и закономернее — в смысле выводимости из инвариантов данного автора, тем вероятнее, что налицо простое повторение или варьирование любимого мотива. И во втором случае T_1 и T_2 переключаются друг с другом, но уже не непосредственно, как текст, отсылающий к другому конкретному тексту, а лишь через посредство стоящих за ними тематических и выразительных структур.

Для Пастернака характерны, с одной стороны, очевидные автоцитаты (тип III), ср. упоминавшийся эпиграф из собственных стихов (*Ты спросишь, кто велит...*) или (26):

(26) T_1 : *Пахнет по тифозной тоске тюфяка...* — T_2 : *Из тифозной тоски тюфяков Вон на воздух...*

и менее явное, возможно, бессознательное, повторное использование раз найденных рифм и даже целых ведущих к ним строчек (тип II), ср.

- (27) (а) T_1 : жаркие <...> нашаркали — T_2 : жаркая <...> шаркая;
 (б) T_1 : бурей грации дымилась <...> впадала вмиг в немилость — T_2 : впад в немилость <...> Все громкой тишиной дымилось;
 (в) T_1 : Обьять в тысячу охватов <...> глаз за веко спрятав — T_2 : липы в несколько обхватов <...> Вершины друг за друга спрятав;

а с другой стороны, — «перепевание себя на множество ладов» (Пастернак 1991 [1956]: 799 о Шекспире), вытекающее из единства ПМ, ср.

- (28) T_1 : порыв зарниц негаснувших Прибил к стене мне эту сцену — T_2 : И пожар заката не остыл, Как его тогда к стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил.

По-видимому, несмотря на всю экзотичность общей части ситуаций T_1 и T_2 из (28), здесь нет смысла усматривать автоцитацию, поскольку (28) находит себе естественное место на пересечении соответствующих разновидностей физического и метафорического контакта и темы великолепия (реализованной повышением интенсивности контакта и материальности объектов): освещение и отбрасывание тени метафорически отождествлены с прикасанием и зацеплением, которые гиперболизированы до “прибавания”, для чего светотени представлены в виде твердых тел (ср. (8а, б) и (20а)).

В текстах Пастернака ситуация (28) связана непрерывной гаммой переходов с другими инвариантными мотивами, ср.:

- (29) Он уши зарниц Крюками прибил к проводам телеграфа; Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава; И, как овраги эхом, Полны ковры всем играным,

где происходит прибавление света (но не к стене), прикрепление света (но путем намазывания), хранение звука в предметах обстановки (хотя и без прикрепления); ряд легко продолжить.

Четкое разграничение автоцитат и самоповторений имеет не только теоретическое значение. В историко-литературных, в частности пушкиноведческих, исследованиях сложилось целое направление, связанное с выявлением скрытых авторских отсылок к другим (чужим и собственным) текстам. Так, М. Еремин (1974: 188 сл.) объявляет строчку из «Медного всадника» (30а) нарочито дефектной (тавтологичной), а потому (это обосновывается рядом соображений) — намеком на строчку из другого стихотворения (30б), выражающую «истинное» отношение поэта к стройному Петербургу.

- (30) (а) T_2 : В их стройно зыблемом строю;
 (б) T_1 : Дух неволи, стройный вид.

Эти поиски неизменной и однозначной оценки (здесь — безоговорочно отрицательной, хотя и законспирированной) представляются мало перспективными ввиду принципиальной амбивалентности пушкинского ПМ вообще и в частности «Медного всадника». Уязвимо и утверждение о дефектности фрагмента (30а); скорее напротив, здесь можно усмотреть изошренное выражение постоянных для Пушкина мотивов. Покажем, какими переходами (типа 29)) эта строчка типологически связана с другими пушкинскими текстами.

Как видно из

- (31) (а) Чистейшей прелести чистейший образец;
 (б) Глухой глухого звал к суду судьи глухого;
 (в) Так дремлет, недвижим, корабль в недвижной влаге;
 (г) Дева над вечной струей вечно печальна сидит;
 (д) Из равнодушных уст я слышал смерти весть, И равнодушно ей внимал я;
 (е) Но в наши беспокойны годы Покойникам покоя нет;

Пушкин вовсе не избегает нагнетания однокоренных слов, пользуясь им, в частности, для создания эффекта однообразия, неизменности (примеры (31б-д)) или, наоборот, для оттенения оксюморона ((31е) и отчасти (31д)).

Оба эти эффекта присутствуют в (30а), прямо декларированная тема которого — “любовь к однообразной красивости” (ср. предыдущую строчку «Медного всадника»). Элемент “однообразие” и передан на языковом уровне (кажущейся) тавтологичностью конструкции: (а) корень *строй*— повторен дважды; (б) определение к определению (*стройно* к *зыблемом*) по ложной транзитивности восприятия переносится на определяемое существительное (*строю*), так что получается как бы «масло масляное». В действительности тавтологии нет, трехчленная фигура построена на контрастном повороте (типа А — Anti А — А):

- (32) неизменная однообразность (*строй*) нарушается (*зыблется*), но само это нарушение совершается однообразно (*стройно*)¹⁴.

Ситуация (32) — частный случай еще одной инвариантной разновидности основной пушкинской темы (изменчивость/неизменность):

(33) регулярность, правильность самих изменений, ср. *Над нами стрем свежий строй Штыки смыкает; Мгновенной жатвой поколенья <...> Восстанут, зреют и падут, Другие им вослед идут; Чредой слетает сон, чредой находит голод; Одет, раздет и вновь одет;* и т.п.

Легко видеть, что этот мотив часто (хотя не всегда, ср. второй пример в (33)) сопровождается повтором и на словесном уровне.

Но если, таким образом, (30а) — не нарочито неуклюжая тавтология, а эффектно решенное воплощение центральной инвариантной темы Пушкина (в одном из ее ракурсов), то нет особых оснований усматривать здесь отсылку к (30б).

Вообще, вопрос о скрытых цитатах может, по-видимому, ставиться не раньше, чем имеется полное описание ПМ автора, поскольку само понятие автоцитации определяется через отсутствие закономерной выводимости из инвариантов автора. Этим случаем логической приоритетности структурных связей по сравнению с генетическими (последние констатируются лишь в той мере, в какой межтекстовое сходство не удастся объяснить первыми) мы и закончим наши заметки.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 1976а**.

¹ Разборы стихов Пастернака см. **Жолковский 1975, 1980 [1974]**; о модели «Тема — ПВ — Текст» см. подробнее **Жолковский и Щеглов 1975**.

² Помимо этих типичных и для зрелого Пастернака черт здорового контакта между «обыденным» и «возвышенным» (две параллельные цитаты в (8в) относятся к 1917 и 1931 гг.; ср. также ниже анализ игры с обыденным и возвышенным в примере (19а), 1918 г.), рассматриваемое приравнивание содержит и некоторые обертоны, специфические для «начальной поры» 1912—1914 гг. Это элемент «хрупкого, утонченно-эстетского изящества», которым отмечены ранние стихи Пастернака, не свободные от декадентских влияний. Подмена простого и грубого попадания под дождь легким и изящным задеванием за поросли может быть в этом смысле поставлена в ряд таких образов, как *повечерий тканых <...> фата игрой печального стекла; затуманившегося напитка; пью горечь тубероз <...> и в них твоих измен горящую струю;* и т.п.

³ Формула (12) — несколько модифицированный вариант результата вычитания, получаемого Ю. М. Лотманом, который пишет: «...с точки зрения Пастернака, такой текст менее всего будет отвечать действитель-

ности» (**Лотман 1969**: 226), т.е. (в наших терминах) — поэтическому миру Пастернака, а будет представлять собой локальную тему текста, нуждающуюся в переводе на язык пастернаковских инвариантов.

⁴ «Богатые» локальные темы характерны для стихотворений «на случай» (см. разбор «Мейерхольдам» Пастернака, **Жолковский 1980 [1974]**: 213—219, и «Я пью за военные астры» Мандельштама в **Жолковский 2005 [1979]**). Напротив, в «чистой», отвлеченной лирике возможен вырожденный случай, когда локальная тема равна нулю, и интегральная тема сводится к своему инвариантному компоненту (то есть когда текст только манифестирует ПМ автора).

⁵ Формулировка локальной темы текста может в известных пределах варьироваться; например, в (16) можно было бы включить “я”, “свечу” и “книгу”, появление которых мы решили отнести на счет вывода инвариантных компонентов из исходной более бедной локальной темы (16). Развернутый разбор фрагмента (11) см. в **Жолковский 1975**: 38—39, **2005 [1985]**.

⁶ По аналогии с ловленой рифмой можно говорить о ловленой сочетаемости.

⁷ Этот символ соединения одновременно личного, религиозного и государственного (уния Польши и Литвы) — еще одна манифестация темы контакта.

⁸ Подобное прочтение поддерживается также следующими соображениями: (а) поэзия Пастернака, начиная с ранних стихов и кончая последними циклами, изобилует библейскими мотивами и аллюзиями; (б) анаграмматический принцип лежит, так сказать, на пересечении двух характерных черт пастернаковской поэтики — интереса к фонетическим сближениям и тенденции к нагружению подтекста (см. выше); (в) имя *Ягве, Иегова*, являющееся в иудаизме табу, естественно предрасполагает к криптографии.

⁹ Сопоставление фрагмента из пастернаковского «Петербург» ($T_2 =$ *Волн наводнения не удержишь сваями* и т.д.) с соответствующими мотивами «Медного всадника» (T_1) см. **Жолковский 1975**: 54—55. К выявленным там отличиям T_2 от T_1 добавим метафорическое отождествление человека и природы (шум волн — бормотанье Петра; ср. в другом стихотворении: *Речь половецья — бред бытия*), существенно изменяющее расстановку сил: в T_1 волны — антагонист Петра, выводящий его из желанного покоя, в T_2 они — посмертное продолжение его бурной натуры.

¹⁰ См. **Жолковский 2005 [1976]**, а также **Гершензон 1919, Якобсон 1987 [1937]**.

¹¹ Очевидна аналогия с выводом омонимичных предложений из разных глубинных структур в трансформационной грамматике (классический пример — *They are flying planes*).

¹² Об этой теме и других ее разновидностях см. **Жолковский 2005 [1979]а**.

¹³ О ПМ Овидия см. **Щеглов 1962**; о мотиве (23), его месте в ПМ Овидия и его художественной разработке в «Зиме у гетов» («Tristia», III, 10) см. **Щеглов 1967**: 175 сл.; кстати, именно к «Зиме у гетов» отсылает фрагмент (24).

¹⁴ Эта игра с тавтологией аналогична знаменитой игре с «банальной» рифмой *моРОЗЫ — РОЗЫ*, скрывающей каламбурно-глубокую *МОРОЗЫ — рифМЫ РОЗЫ*.

ПРИ МУЗЫКЕ:

«РАЗРЫВ, 9» И ЕГО ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АССОЦИИРОВАНИЕ

Рояль дрожащий пену с губ облизает.
Тебя сорвет, подкосит этот бред.
Ты скажешь: — милый! — Нет, — вскричу я, — нет!
При музыке?! — Но можно ли быть ближе,

Чем в полутьме, аккорды, как дневник,
Меча в камин комплектами, погодно?
О пониманье дивное, кивни,
Кивни, и изумишься! — Ты свободна.

Я не держу. Иди, благотвори.
Ступай к другим. Уже написан Вертер,
А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно — что жилы отворить.
1919

Сюжетный план стихотворения (*далее сокр.* — РД), в общем, ясен.

Лирический герой воображает идеальную сцену расставания с разлюбившей (или так и не полюбившей) его женщиной; он за роялем, она готова — под впечатлением его игры, в память прежнего или из сострадания — броситься к нему в объятия, но он выше этого; он предлагает ей, сохраняя ощущение связавшей их близости, почувствовать себя свободной и, так сказать, отпускает ее, отвергая и романтический сценарий самоубийства из-за несчастной любви, тем более что кровавая эпоха и так грозит смертью на каждом шагу.

Как же подан этот вечный сюжет, богатый общелитературными и специфически пастернаковскими положениями?

Представление, что Пастернак писал «с непосредственностью и безыскусственностью первого поэта на земле» (**Синявский 1965**: 24), давно оставлено — в пользу тщательного исследования ци-

татного фона его стихов, которые, при всей своей сигнатурной свежести и косноязычности, не уступают в этом отношении мандельштамовским. Тем естественнее ожидать изощренной интертекстуальной — и интермедиаальной — оркестровки от стихотворения, открывающегося игрой на рояле, подытоживающего отношения героя и героини как подшивку совместно сжигаемых текстов и завершающегося отсылкой к знаменитому роману. Но стоит, наверно, сначала бегло констатировать его непосредственный, в частности собственно пастернаковский, состав, после чего обратиться к литературным параллелям, вовлеченным в его разработку¹, а закончить осмыслением поэтической структуры в целом.

1. Свое

1.1. Первая строфа

Рояль — частый аксессуар в поэзии Пастернака, в том числе ранней, начиная еще с «Импровизации» в «Поверх барьеров» (*Я клавишей стаю кормил с руки <...> И птиц из породы люблю вас...*). Он часто ассоциируется с любовью, в частности, взятой в исступленном до помешательства ключе:

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет <...> По пианино в огне пробежится и вскочит От розеток, костяшек, и роз, и костей... и т.д. («Заместительница»); Что вдавленных сухих костяшек, Помешанных клавиатур (в «Клеветникам» — первом же стихотворении цикла, следующего за «Разрывом»).

Включенность музицирования в житейский подтекст любовной фабулы «Сестры моей жизни» (СМЖ) и «Тем и вариаций» (ТВ) подтверждается свидетельством современника².

“Дрожь” — инвариант пастернаковской лирики, манифестирующий одну из двух центральных ее тем: “великолепие мира”. “Губы” — характерная составляющая поэтического автопортрета Пастернака в ТВ, воплощение его страстной и творческой натуры:

Губы, губы! Он стиснул их до крови («Может статься так, может иначе...»); Когда бы, человек, — я был пустым собранием Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щек! («О стыд, ты в тягость мне...»); На мессе б со сводов посыпалась стенопись, Потрясись игрой на губах Себастьяна («Разочаровалась? Ты думала — в мире нам...»); Как я трогал тебя!

Даже губ моих медью Трогал так, как трагедией трогают зал («Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...»).

Есть в стихах ТВ и “пена на губах”:

В осатанены льющееся пиво С усов обрывов, мысов, скал и кос <...> Светло как днем. Их озаряет пена. На сфинксовых губах — соленый вкус Туманностей. Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз («Тема»); Того счастливейшего всхлипа, Что хлынул вон и создал риф, Кораллам губы обгазив, И замер на устах полипа («Подражательная»); Над шабашем скал, к которым Сбегаются с пеной у рта, Чадя, трапезундские шитормы («Оригинальная»); Запльвали губы Голубой улыбкою пустыни («Мчались звезды...»).

Проекция человека на смежный предмет, в частности на музыкальный инструмент, — естественный образный ход в поэтике раннего Пастернака, ср.:

Лес стянут по горлу петлею пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной гладиатор органа («Что почек, что клейких заплывших огарков...» в «Поверх барьеров»); ср. много позже во «Втором рождении»: Распьем фортепьян застыть («Опять Шопен не ищет выгод...»).

Придание этому гибриду анималистических черт (*пену с губ облизнет*) мотивировано как конструкцией рояля (трех-, то есть почти четырех-ногого предмета, способного подавать голос), в частности, сходством клавиатуры с зубами (как бы облизываемыми при игре), так и появлением в ТВ, особенно в «Разрыве», агрессивной, животной и даже зверской мотивики; ср.:

Лунно; а кровь холодеет <...> Мысль озарилась убийством <...> Прянул, и пыхнули ноздри. Не уходился еще? Тише, скакун, — заподозрят... («Облако. Звезды. И сбоку...»); ...Тогда-то я, Дикий, скользящий, растущий, Встал среди сада рогатого Призраком тени пастушьей. Был он, как лось <...> У сохатого Хаос веков был не сплен («С полу, звездами облитого...»); Я горжусь этой мукой. Рубцуй! По котьям узнаю тебя, львица («Я их мог позабыть?...»)³.

Тем не менее, собранный воедино из подобных компонентов образ рояля в первых строках РД скорее уникален.

Последующий (воображаемый) диалог стилистически сродни другим нарочито прозаичным разговорным репликам у раннего

Пастернака (*Ужасный!* — *Капнет и вслушивается; Куда мне радость деть мою?; Любимая, — жуть!*; *Разлететься восклицаньем: «Вы ли это?»*). По содержанию же он представляет героиню некорректно поддерживающей иллюзию любовной интимности, а героя мужественно становящимся выше этого и готовым покончить с фальшью, что характерно для ТВ и в особенности «Разрыва». Ср.:

О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б, И я б опол тебе чистой печалью! Но так — я не смею, но так — зуб за зуб! О скорбь, зараженная ложью вначале, О горе, о горе в проказе! <...> Но что же ты душу болезнью нательной Даришь на прощанье? («О ангел залгавшийся...»); Разочаровалась? Ты думала — в мире нам Расстаться за реквиемом лебединым? В расчете на горе, зрачками расширенными, В слезах, примеряла их непобедимость? <...> Но с нынешней ночи во всем моя ненависть Растянута видит, и жаль, что хлыста нет. Впотмах, моментально опомнясь, без медлящего Раздумья, решила, что все перепашет («Разочаровалась? Ты думала — в мире нам...»)⁴.

Несмотря на прозаизирующую установку, прямая речь персонажей и авторские ремарки (...милый! — Нет, — вскричу я, — нет!) выдержаны в повышенно интенсивном ключе, отвечающем как романтической эмоциональности момента, так и общепастернаковскому “великолепию”.

1.2. Вторая строфа

Многослойный гибрид аккордов, дневника и комплектов периодики, бросаемый в огонь, — еще одна яркая, но, по сути, типичная для Пастернака конструкция. Характерны и ее составляющие: на основе общего признака (“текстуальности”) нечто нематериальное (*аккорды*) приравнивается материальному объекту (*дневнику* и журнальным *комплектам*, связанным двуязычным соответствием: *дневник = journal*) и в этом новом качестве допускает физическое обращение (кидание в камин), причем все действия и состояния предельно “великолепны” (*можно ли быть ближе?; меча; комплектами; pogodно*). А на подсознательном уровне мощное и равномерное метание в камин эмоционально значимых объектов⁵, выражающее близость героя и героини, может прочитываться как сублимация совершаемого — вернее, воображаемого *в полутьме* — любовного акта, тем более что подобные имплицитные структуры не редкость у Пастернака, в частности в СМЖ и ТВ (*Жолковский 1995в*: 109–118).

“Великолепна” и интонация двух последних строк: *О! <...> дивное <...> изумишься!*

1.3. Третья строфа

Здесь тон меняется — становится проще, резче, а содержательнее еще раз, уже совершенно отчетливо, формулируется идея разрыва. При этом впервые в РД — но вполне в стиле СМЖ и ТВ — называется авторитетный литературный источник («Вертер»), подвергаемый — в соответствии с темой “разрыва” — решительному пересмотру, чем готовится финальный выход к последним истинам о жизни и смерти. Кстати, отказ от самоубийства на немецком, в том числе литературном, фоне, был впервые прорепетирован по аналогичному поведению уже в «Марбурге»⁶; проходит он и в других стихах цикла и, шире, ТВ в целом:

Яд? Но по кодексу гневных Самоубийство не в счет! («Облако. Звезды. И сбоку...»); *Тот год! Как часто у окна Нашептывал мне, старый: «Выкинься». А этот, новый, все прогнал Рождественскою сказкой Диккенса («Январь 1919 года»); моя ненависть <...> решила, что все перепашет. Что — время. Что самоубийство ей не для чего* («Разочаровалась? Ты думала — в мире нам...»).

Еще один пастернаковский инвариант — окно, в частности открываемое⁷; инвариантна и несущая его безличная инфинитивная конструкция приравнивающего типа (*Открыть окно — что жилы отворить*), ср. *Любить, — идти...* в СМЖ и знаменитое более позднее, тоже финальное *Жизнь прожить — не поле перейти*⁸.

2. Чужое

2.1. Фет, «Сияла ночь...»

Первые же слова РД отсылают к стихотворению любимого Пастернаком поэта — фетовскому «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»⁹. Сходства не ограничиваются лексической и тематической переключкой (*рояль дрожащий — рояль, дрожали; в полутьме — в гостинной без огня; в тиши ночной; дневник, pogodно — вновь, как тогда; понимание, ты свободна — нет обид*). Они включают также выбор длинного ямбического размера: Я5 у Пастернака, Я6 у Фета; инфинитивное письмо; и принцип отсылки к более ранним поэтическим и музыкальным текстам: у Пастернака — к фортепианной музыке, Фету и общим с героиней воспоминаниям, у Фета — к романсу, исполняемому героиней под аккомпанемент рояля и воскрешающему память об аналогичном исполнении в прошлом и любовь поэта к певице.

Любопытным образом релевантна для РД (и поэтических стратегий СМЖ и ТВ в целом) и текстуально-биографическая подоплека фетовского стихотворения¹⁰ независимо от знакомства с ней Пастернака. Написанное 2-го августа 1877 г., оно было вдохновлено вечерним пением Т. А. Кузминской (и послано поэтом Л. Н. Толстому на следующее же утро) и воспоминанием о музицировании десятком лет раньше, в мае 1866 г., когда «Кузминская пела, в том числе “Крошку” [Петра] Булахова на слова Фета», — популярный романс «Только станет смеркаться немножко...»¹¹, в котором стоит отметить мотивы полутьмы, камина (*Потушу перед зеркалом свечи, — От камина светло и тепло*) и повторных встреч.

Интересной была реакция на «Сияла ночь...» Толстого, описанная Кузминской:

«Стихи понравились Льву Николаевичу, и однажды он кому-то читал их при мне вслух. Дойдя до последней строки: “Тебя любить, обнять и плакать над тобой”, — он нас всех насмешил: эти стихи прекрасные, — сказал он, но зачем он хочет обнять Таню <...> человек женатый...» (Кузминская 1964: 404—405).

Великий мастер остранения, как всегда, попал в точку. Для Фета (и в дальнейшем для Пастернака¹²) (интер)текстуальность важнее реальности: стихи — не столько о любви, сколько о пении, музыке, поэзии (*веровать в рыдающие звуки*) и их вечном возвращении, ибо они, «повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рожденье» (Пастернак, 4: 186).

2.2. Пушкин, «Каменный гость»

Укоризненное *При музыке?!* более или менее прозрачно намекает на безуспешный протест Лауры против приглашения Дон Гуана предаться любви рядом с трупом только что заколотого им Дон Карлоса: *При мертвом!* («Каменный гость», II)¹³. Сублимационный перенос с ситуации рокового поединка на уютную обстановку совместного музицирования в РД опирается не только на общее сходство сюжетных положений (любовь, соперничество, радикальный исход), но и на существенное присутствие в «Каменном госте» музыкальной темы. Проекция многих стихов из ТВ на Пушкина известна; писалось и о лирической автопортретности Дон Гуана. В свете музыкально-реминисцентной ауры РД творческая ипостась Дон Гуана особенно важна: с Доной Анной он собирается говорить *без предуготовленья, Импровизатором любовной песни* («Каменный гость», III), а его появлению у Лауры предпос-

лан эпизод, где Лаура поет романс на его слова, с любовью вспоминает о нем и именно за сходство с ним делает Дон Карлоса своим избранныком, причем любовь сравнивается с музыкой: *Но и любовь мелодия...*¹⁴

В сущности, исходя из уравнения “любовь = мелодия”, лирический герой РД и предлагает героине близость на сублимированном музыкальном уровне. При этом, вторя реплике Лауры (а не Дон Гуана), он в этом воображаемом сколке с диалога из пушкинской трагедии как бы апроприирует более благородную женскую роль¹⁵. Героине РД — вопреки общей расстановке сил в изображенном в СМЖ и ТВ романе — отводится “мужское” покушение на близость (*Ты скажешь: — милый!*), а герою — “женское” сопротивление (*Нет, — вскричу я, — нет!*).

2.3. Сожженные письма

Следующие две строки РД — образец буйной пастернаковской метафоричности: “фортепиано, звучащее у камина = история разрываемых отношений = сжигаемые подшивки периодики”. Эта поэтическая дерзость укоренена, однако, как это обычно бывает у Пастернака, во вполне традиционной топике: мотиве сожжения любовной переписки. Вспомним «Сожженное письмо» Пушкина (кстати, положенное на музыку Цезарем Кюи¹⁶).

В отличие от РД у Пушкина речь идет всего об одном письме и сжигание осуществляется героем в одиночестве (хотя и во исполнение приказа отсутствующей бывшей возлюбленной¹⁷). Большая массовость сжигания и более высокая, хотя все еще не полная, степень соучастия обоих героев представлена в тютчевском «Она сидела на полу...» (1858)¹⁸.

Герой РД характерным для Пастернака образом доводит совместность мысленного аутодафе до максимума, причем ведущую роль оставляет за собой — за своей фортепианной игрой, символизирующей как воспоминания, так и их уничтожение.

2.4. Шекспир, «Бесплодные усилия любви»

Апелляция к *дивному пониманью* героини, вернее, к ней самой как его воплощению, с одной стороны, вполне соответствует духу приравнений героини СМЖ и ТВ к обобщенным возвышенным сущностям, а с другой, своей необычностью, даже у Пастернака, взывает о поисках цитатной опоры. Возможный источник — то место в «Бесплодных усилиях любви» (I, 1), где в письме чудака-

поэта Дона Армадо сходный оборот соседствует с цепочкой определений женщины: «a child of our grandmother Eve, a female; or, for thy more **sweet understanding**, a woman» (Шекспир 1925: 194). Читал ли Пастернак к моменту написания «Разрыва» эту пьесу, если да, то по-английски ли, а если по-русски, то в каком переводе, — вопрос пока открытый. В более позднем переводе Ю. Корнеева («С дочерью праматери нашей Евы, с особью женского пола, или — для более **просветленного понимания** твоего величества — с женщиной!»; Шекспир 1958: 404), как и в оригинале, определение *дивный* отсутствует. Его появление в РД может объясняться фонетически или иными причинами (...*дивное кивни...* — яркий звуковой повтор).

Дополнительным лингвистическим аргументом в пользу опоры на шекспировский оригинал может служить естественность английских сочетаний *a nod* («кивок») *of understanding, to nod* («кивать») (*in*) *understanding*. А в тематическом плане «Бесплодные усилия любви» как нельзя лучше вписываются в семантику «Разрыва», не только программным смыслом заглавия, но и всем ходом сюжета: женщины там отвергают любовные притязания мужчин, и те соглашаются — в надежде на пересмотр после годичной отсрочки, так что расставание оказывается договорно-любовным. Вообще же, поиск шекспировских источников РД узаконен наличием в ТВ и СМЖ стихотворений, непосредственно вовлекающих в поэтическую работу тексты Шекспира, имена его персонажей и словесные игры с ним¹⁹, хотя данную переключку приходится считать не доказанным пока что предположением. Полной загадкой остается литературный генезис эффектного дважды помянутого кивка, как бы магически расколдовывающего — освобождающего — героиню.

2.5. Пушкин, «Я вас любил...»

В финале РД более или менее явно обнажается подспудно ощущавшаяся с самого начала ориентация на знаменитый пушкинский образец элегического прощания с любовью. Как общий смысл, так и размер (Я5), фразировка и даже фонетика последней строфы подверстывают РД к многочисленному интертекстуальному потомству «Я вас любил...»²⁰.

В общериторическом плане Пастернак следует пушкинскому великодушному, хотя и не без налета ревности, отпуская героиню, но в РД как великодушные, так и недовольство прописаны гораздо резче. Если пушкинская героиня мыслится отсутствующей и никак не посягает на героя, то пастернаковская непосредствен-

но присутствует в воображаемой героем сцене и даже порывается к интимному контакту, так что ему приходится как бы за двоих переводить их отношения в сублимированный джентльменский модус. Подчеркнуто сниженная, местами грубоватая, а то и враждебная лексика и интонация последней строфы (*я не держу, иди, ступай; благотвори*) и множественное число подразумеваемых соперников (*ступай к другим*) выдают раздражение героя.

Из интересных формальных переключек с «Я вас любил...» отмечу рифмовку на те же три гласные: *О, Е, И*; однако вместо постепенно обостряющегося, но плавного перехода: *ОЖ — ЕМ — ЕЖ — ИМ*, у Пастернака острое *И* настойчиво повторяется во всех трех строфах: *ИЖ — ЕТ — И(К) — ОДН — РИ — ЕРТ*. В этом фонетическом контексте делается ощутимой замена исходного пушкинского *быть может* по-модернистски ярким, метафорическим и сразу же задающим огласовку на *И* словом *оближет*. В 3-й строке оно будет зарифмовано с резко отличным по смыслу и лингвистической форме, но каламбурно точным *ближе*, эмблематизируя внутреннюю абсурдность той близости, на которой настаивает лирический герой.

Со стертой пушкинской метафорой не совсем угасшей любви отчасти переключается пастернаковский *камин*, где аккордам-воспоминаниям предстоит вспыхнуть последним пламенем. А заключительное *Открыть окно — что жилы отворить* наследует как гномической чеканности пушкинской концовки, в частности, ее опоре на фигуру сравнения, так и ее инфинитивности (удвоенной, возможно, под влиянием густо инфинитивной фетовской концовки: *Тебя любить, обнять и плакать над тобой!*), ср. *любил... так... как... любимой быть и открыть... что... отворить*.

2.6. Гёте, «Страдания юного Вертера»

Последним — и единственным названным по имени — интертекстуальным ориентиром РД оказывается «Вертер» Гёте. Родоначальник сентименталистского культа самоубийства из-за несчастной любви поминается по принципу наоборот: поскольку «Вертер» уже написан и тем самым изжит, постольку его пример призван служить окончательным аргументом против рокового исхода²¹.

«Страдания юного Вертера» Пастернак читал, скорее всего, по-немецки, и, по-видимому, держал в голове, *как грамматику*, о чем свидетельствует множественность переключек с ним в РД, далеко не ограничивающихся разрывом из-за неразделенной любви. Это:

— неполное отвержение героя героиней, готовой броситься в его объятия: *Ты скажешь: — Милый!..* и т.д. в РД; Лотта целуется с Вертером и вообще не готова полностью расстаться с ним и видеть его женатым, скажем, на одной из ее подруг²²;

— мотив благородного безумия самоубийцы, отстаиваемого Вертером и оспариваемого Альбертом (и самим Гёте); ср. *бред* в РД и аналогичные мотивы в ряде стихов СМЖ и ТВ;

— роль фортепиано, фигурирующего в нескольких эпизодах; особенно знаменательные параллели к РД, местами прямыми, местами обращаемые, содержит эпизод, приводимый Вертером в записи от 4 декабря 1772 г. (кн. II):

«Сегодня я сидел у нее <...>, а она играла на фортепьяно разные мелодии, и в игре ее была вся глубина чувства! <...> Я нагнулся и увидел ее обручальное кольцо. Слезы брызнули из глаз моих. И сразу же она перешла на ту знакомую, старую мелодию, полную неземной нежности, и в душу мне пахнуло покоем и вспомнилось прошедшее, те дни, когда я впервые услышал эту песню <...> “Ради Бога! — вскричал я, в бурном порыве бросаясь к ней. — Ради Бога, перестаньте!” Она остановилась и пристально посмотрела на меня. “Вертер! — сказала она с улыбкой, проникшей мне в душу. — Вертер <...> Уходите! И, прошу вас, успокойтесь”» (Гёте 1963: 405)²³.

— роль литературных текстов, сближающих героев и осеняющих любовь и смерть Вертера; прежде всего, это Оссиан, к чтению которого, в переводе Вертера, они приступают после ее сбивчивой игры на рояле, и в результате бросаются друг другу в объятия, причем особо упоминаются губы; а также «Эмилия Галотти» Лессинга (кончающаяся практически самоубийством героини, закалываемой по ее просьбе отцом во избежание позорной связи с помогающим ее правителем), которую после смерти Вертера обнаруживают на его столе раскрытой, рядом с едва початой бутылкой вина²⁴;

— предсмертное сжигание Вертером бумаг в камине;

— упоминание в последнем письме Вертера к Лотте об окне, подойдя к которому он смотрит на тучи и небеса, надеется, что они не обрушатся, и уповаает на некое единение с Лоттой в лоне Предвечного; и, наконец,

— открытие жилы в руке (в немецком оригинале — букв. «пускание жилы»: «Man liess ihm <...> eine Ader am Arme»), не спасающее, однако, от смерти.

Вообще же, проекция РД на «Вертера» естественно мотивируется сходством биографической подоплеку СМЖ и ТВ с ситуацией в романе по линии отказа героини (Елены Виноград; Лотты) от

эмоциональной и культурной близости с влюбленным в нее художником (пастернаковским “я”; Вертером) в пользу рассудительного выхода замуж за положительного человека (Дороднова; Альберта), получившего родительское благословение (матери Елены; отца Лотты). Возможно, именно ввиду столь богатого и очевидного сходства, «Вертер» ни разу не проходит в подтексте СМЖ-ТВ — до самого «Разрыва», где он появляется под отрицанием: более ранняя отсылка к нему могла бы читаться как эмоциональный шантаж героини назревающим самоубийством.

3. Целое

В какую же единую картину складываются все эти собственные и цитатные мотивы? Вдобавок к уже отмеченным локальным совмещениям двух рядов попробуем понять самую общую стратегию их интеграции.

Начальные строфы четко противопоставлены последней как приподнятые, воображаемые, романтические — трезвой, практичной, реалистической, чему вторит загадочная густота подразумеваемых интертекстуальных коннотаций в начале и незамедлительная прямота отказа от литературности в конце. Этот контраст спроецирован и в план поэзии грамматики.

В строфах I—II доминируют такие модальности, как предположительное будущее (*оближет, сорвет, подкосит, скажешь, вскричу, изумишься*), риторический вопрос (*можно ли быть..?*), императив (*кивни*), условие (*кивни, и изумишься*). Все это подается в ритме и интонациях напряженного диалога, с многочисленными вопросительными и восклицательными знаками, тире и анжамбанами. В III строфе императивы (и сопутствующая им фрагментация строк) некоторое время сохраняются (*иди, благоври, ступай*), но теперь они вводятся уверенным и отстраненным индикативом (*Я не держу*) и звучат сухо-деловито, без эмфазы; анжамбаны помечаются точками. А в двух заключительных строках прочно устанавливается режим презенса, как бы актуального (*в наши дни*), но и панхронного: в последней строке налицо два инфинитива и ни одного личного глагола (хотя, конечно, тире обозначает нулевую форму связки в настоящем времени). Исчезают и анжамбаны — стихотворение замыкается двумя предложениями длиной ровно в строку, зеркально вторя в этом отношении началу I строфы, не столь, правда, размеренному.

Говоря о фрагментирующих строфы синтаксических остановках, необходимо отметить и обратный случай: объединяющий две первые строфы перенос посередине сложной сравнительной кон-

струкции (*Но можно ли быть ближе, Чем...?*) и, значит, особенно энергичный и не терпящий остановки, что, конечно, работает на «романтизм» начальных строф. Эффект синтаксического размаха усиливается при этом благодаря опоясывающей рифмовке I строфы, максимально оттянувшей появление рифмующего слова *ближе*, которому из-за переноса все равно не суждено как следует замкнуть четверостишие.

Единство всех трех строф обеспечивается общностью как конкретных содержательных и формальных мотивов (отпускания, поучений, опоры на «Я вас любил...», императивов, анжамбманов), так и дискурсивной организации, определяющейся стремлением лирического героя к властному переопределению любовной коллизии. В двух первых строфах он достигает этого с помощью своеобразно вымышленной цитатно-романтической сцены с возлюбленной, ставя ее в желательные ему положения и вкладывая ей в уста реплику, позволяющую ему возвыситься над ней и прочесть ей поучительные нотации; в III строфе он реализует, в общем, ту же властную программу, но уже путем отдачи отрывистых приказаний, причем оставляет позади не только литературу, но и саму ситуацию совместности и диалога.

Действительно, аргументация во II строфе строилась хотя и на снисходительном, но конструктивном поиске взаимопонимания, согласия и равноправия: *пониманье, кивни, свободна* (после двойного эмфатического, но, в сущности, чисто риторического *Нет!* в I строфе). Напротив, III строфа открывается отрицательным *Я не держу*, которое далее ужесточается до отсылания прочь (*иди, ступай к другим*), после чего личные местоимения (да и сами герои) вообще исчезают из поля зрения (форма *наши* в составе газетного клише *в наши дни* лишь иронически подчеркивает жесткую безличность концовки).

Контрастная связь между строфами выражается и в том, как во II исподволь готовится гномическая формула, венчающая III и тем самым весь текст. Из двух *кивни* первое — бесспорный, хотя и произносимый лишь в воображении, императив. Второе же (казалось бы, буквальная копия первого) — это по форме императив, но по синтаксической функции — придаточное условие, подчиненное сказуемому главного, которое стоит в изъяснительном наклонении будущего времени (*и [ты] изумишься*) и вводит как бы прямую, а в действительности косвенную (ибо во 2-м, а не 1-м лице) речь героини, тоже в изъяснительном наклонении и уже вполне настоящим времени (*Ты свободна*). Так в последней строке II строфы проигрывается (хотя пока что в воображаемой разговорной, очень личной, взволнованной и потому несколько хаотической форме) переход от субъективных модальностей к непреложной, безлично-

объективной истине концовки (так сказать: **Кивнуть в знак понимания — что стать свободным*).

Парадоксальным образом, финальный афоризм *Открыть окно — что жилы отворить* вовсе не однозначен. Прямой его смысл, конечно, в том, что воздух революции и гражданской войны пропитан смертью, и если открыть окно, он проникнет в комнату и умертвит находящихся в ней. Это может показаться противоречащим инвариантной теме открытости пастернаковского лирического “я” (в частности его дома и окон) внешнему миру, но в порядке реакции на негативное состояние мира желанной оказывается как раз закрытость окон²⁵. Однако налицо еще одно осложняющее обстоятельство: русское выражение *отворить жилы* (и весь его синонимический ряд)²⁶ обозначает не самоубийственное *вскрытие (открытие) себе вен*²⁷, а врачебную, ныне в основном устаревшую, процедуру *кровопускания* — с помощью банок, пиявок, насечек или венесекции, то есть вскрытия ланцетом одной из крупных вен (на шее, руке или ноге); именно в таком лечебном смысле «открывают жилы в руке» Вертеру, надеясь спасти его (и рекламирует свою деятельность цырюльник Иван Яковлевич в гоголевском «Носе»: «И кровь отворяют»). Собственно, в том же целительном смысле аналогичный оборот употреблен и в еще одном стихотворении ТВ, причем более раннем, входящем в цикл с шекспировским заголовком и связанном с фортепианной темой:

Опять депешю Шопен К балладе страждущей отозван. Когда ее не излечить, Все лето будет в дифтерите. Сейчас ли, черные ключи, Иль позже кровь нам отворить ей? («Все утро с девяти до двух...», 1918.; цикл «Сон в летнюю ночь»).

В этом свете концовка РД предстает гораздо более многозначной, чем на первый взгляд. Посылка у разных интерпретаций общая: воздух пахнет смертью, открыть окно — значит погибнуть, поэтому нет необходимости поступать à la Вертер, а достаточно открыть окно, и это будет равносильно самоубийству, но не из-за несчастной любви, а на общих основаниях. Выводы же могут подразумеваться разные:

— надо открыть окно и умереть вместе со всеми;

— открывать окно не надо, а надо тем больше дорожить жизнью;

— открыть окно надо, потому что это так же целебно, как отворить жилы: ты вступаешь в контакт с реальным большим миром, несущим как опасность смерти — но осмысленной, «здоровой», так и надежду на выживание — благодаря целительной силе отворения жил²⁸.

Входил ли этот веер возможных толкований в авторский замысел, судить не возьмусь. Скорее всего, перед нами типовой эффект не контролируемой автором многозначности, усиленный специфически пастернаковской “небрежностью”, ответственной за шедрое умножение поэтических смыслов²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

Статья **Жолковский 2007б**.

¹ Ряд подтекстов «Разрыва» рассмотрен в **Долинин 2006в**.

² «Михаил Штих вспоминал, как любил Пастернак **импровизировать в темноте**, а Елена Виноград сидела и слушала, как замороженная» (**Пастернак Е. Б. 1997**: 319).

³ О *когтях* см. **Жолковский 1995в**: 112. Что касается пены на губах рояля, то, по мнению А. А. Долинина (электронное сообщение), она наводит на ассоциации «с лошадей и бешеной или уставшей собакой, что отсылает к охотничьим и лошадиным мотивам “Разрыва” и ТВ и, прежде всего, к Аталанте и Актею» (об этих мотивах, а также о *когтях* см. его работу **Долинин 2006в**). Впрочем, животность рояля в РД не следует преувеличивать — за его образом стоит и вполне человеческое *с пеной у рта* (см. выше примеры «пены на губах»).

⁴ Ср. сложные сдвиги эмоциональных ролей в аналогичной ситуации отказа в «Охранной грамоте» (II, 7) и «Марбурге»:

«Хотя за объяснениями с В-й не произошло ничего такого, что изменило бы мое положение, они сопровождалась неожиданностями, похожими на счастье. Я приходил в отчаянье, она меня утешала. Но одно ее прикосновение было таким благом, что смывало волной ликования отчетливую горечь услышанного и не подлежавшего отмене» (**Пастернак, 4 [1931]**: 186).

Я сделал сейчас предложение, — Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ. Как жаль ее слез! Я святого блаженней! <...> Инстинкт прирожденный, старик-подхалим, Был невыносим мне. Он крался бок о бок И думал: «ребячья зазноба. За ним, К несчастью, придется присматривать в оба» («Марбург»).

Биографическая основа СМЖ и ТВ, взаимоотношения поэта с Е. А. Виноград и, в частности, преодоление Пастернаком романтических стереотипов и поползновений к самоубийству подробно рассмотрены в **Пастернак Е. В. 1990, Пастернак Е. Б. 1997**.

⁵ Помимо перечислительной серии существительных (*аккорды — дневник — комплектами* и наречия *погодно*, на “равномерность” может работать и переход во II строфе к более регулярной перекрестной рифмовке.

Соблазнительно предположить переключку формы *меча* с прокреативным значением того же глагола в сочетаниях *метать шкуру, свинья мечет*. Само употребление глагола *метать* могло быть навеяно «Ненужными строфами» Анненского (первоначальное название «У камина») — о сожжении собственных стихов, которые *Из жерла черного метала* глубина (соображение А. А. Долинина).

⁶ *Тут жил Мартин Лютер. Там — братья Гримм. Когтистые крыши. Деревья. Надгробья. И все это помнит и тянется к ним. Все — живо... И все это тоже — подобья <...> Что будет со мною, старинные плиты?* («Марбург»).

⁷ Об “окне” у Пастернака см. **Жолковский 1996 [1978]а**.

⁸ Приравнивающие инфинитивные конструкции часто с философской афористичностью трактуют о смысле жизни, любви и поэзии; ими охотно пользовался ценимый Пастернаком Игорь Северянин. Ср.:

Что есть любить? Тужить. А равнодушным быть? Не жить (Карамзин, «Вопросы и ответы»); *Что в море купаться, что Данта читать* (Шевырев, «Чтение Данта»); *Вернуть любовь — прощение вернуть* (Северянин, «Вернуть любовь...»); *Жить для меня — вдыхать сирень, В крещенский снег стремиться к маю, Благословляя новый день. Искать Ее, не уставая, И петь, и мыслить, и дышать* (Северянин, «Я жив, и жить хочу, и буду...»); *Страдать — как жить: ежедневно, ежечасно <...> Иль разом никогда* (Северянин, «Страдать...»); *О России петь — что тоску забыть, что Любовь любить, что бессмертным быть!* (Северянин, «Чаемый праздник»).

⁹ *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали Лучи у наших ног в гостиной без огней. Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, Как и сердца у нас за песню твоей. Ты пела до зари, в слезах изнемогая, Что ты одна — любовь, что нет любви иной, И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя, Тебя любить, обнять и плакать над тобой. И много лет прошло, томительных и скучных, И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь, И веет, как тогда, во вздохах этих звучных, Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь. Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки, А жизни нет конца, и цели нет иной, Как только веровать в выдающие звуки, Тебя любить, обнять и плакать над тобой!*

¹⁰ См. комментарии к «Сияла ночь...» в **Фет 1979**: 664—666.

¹¹ *Буду ждать, не дрогнет ли звонок, Приходи, моя милая крошка, Приходи посидеть вечером. Потушу перед зеркалом свечи, — От камина светло и тепло; Стану слушать веселые речи, Чтобы вновь на душе отлегло. Стану слушать те детские резвы, Для которых — всё блеск впереди; Каждый раз благодарные слезы У меня закипают в груди. До зари осторожной рукою Вновь платок твой узлом завяжу, И вдоль стен, озаренных луною, Я тебя до ворот провожу.*

¹² «Героиня книги Елена Александровна Виноград, в замужестве Дорднова <...> неизменно повторяла, что ее самой в книге нет и никаких

ее черт, — все только сам Пастернак и поэтическая щедрость его романтического вдохновения» (Пастернак Е. В. 1990: 158).

¹³ Дон Гуан <...> Я Лауры Пришел искать в Мадриде. (Целует ее.). Лаура. Дру ты мой!.. **Постой... при мертвом!.. что нам делать с ним?** Дон Гуан. *Оставь его: перед рассветом, рано, Я вынесу его под епанчю И положу на перекрестке <...> Скажи... Нет, после переговоров* («Каменный гость», II). На этом сцена обрывается, не оставляя сомнений в амурном продолжении — предвести роковой попытки Дон Гуана повторить подобное при статуе Командора.

¹⁴ Лаура. Я вольно предавалась вдохновенью. Слова лились, как будто их рождала **Не память рабская**, но сердце <...> Первый. <...> Стой что-нибудь. Лаура. *Подайте мне гитару.* (Поет.) <...> Первый. *Благодарим, волшебница <...> Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает; Но и любовь мелодия <...> Второй. Какие звуки! сколько в них души! А чьи слова, Лаура?* Лаура. *Дон Гуана <...> Их сочинил когда-то Мой верный друг, мой ветреный любовник. Дон Карлос. Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец, А ты, ты дура <...> Лаура. А виновата ль я, что поминутно Мне на язык приходит это имя? <...> (Поет.) Все. Прелестно, бесподобно! <...> Гости. Прощай, Лаура.* (Выходят. Лаура останавливает Дон Карлоса.) Лаура. *Ты, беженный! останься у меня, Ты мне понравился; ты Дон Гуана Напомнил мне, как выбрал меня И стиснул зубы с скрежетом. Дон Карлос. Счастливец! Так ты его любила.* (Лаура делает утвердительный знак.) («Каменный гость», II).

¹⁵ Этой апроприации вторит и взятие героем на себя исполнения музыки, в отличие от ситуаций как в фетовском, так и в пушкинском (а затем и гётевском) тексте.

¹⁶ *Прощай, письмо любви! прощай: она велела... Как долго медлил я! как долго не хотела Рука предать огню все радости мои!.. Но полно, час настал. Гори, письмо любви. Готов я; ничему душа моя не внемлет. Уж пламя жадное листы твои приемлет... Минуту!.. вспыхнули! пылают — легкий дым, Виясь, теряется с молением моим. Уж перстня верного утратя впечатленье, Растопленный сургуч кипит... О провиденье! Свершилось! Темные свернулись листы; На легком пепле их заветные черты Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый, Отрада бедная в судьбе моей унылой, Останься век со мной на горестной груди...*

¹⁷ Биографически, по-видимому, Е. К. Воронцовой.

¹⁸ *Она сидела на полу И груды писем разбирала, — И, как остывшую золу, Брала их в руки и бросала. Брала знакомые листы И чудно так на них глядела, Как души смотрят с высоты На ими брошенное тело... О, сколько жизни было тут, Невозвратно-пережитой! О, сколько горестных минут, Любви и радости убитой!.. Стоял я молча в стороне И пасть готов был на колени, И страшно грустно стало мне, Как от присущей милой тени...*

«По семейным преданиям Тютчевых, в ст-нии имеется в виду Эрн. Ф. Тютчева <...>, уничтожившая свою переписку с Тютчевым, относящуюся к первым годам их знакомства» (Тютчев 1987: 403).

В отличие от проходящих в подтексте РД стихотворений Фета и Пушкина, тютчевское, по-видимому, было положено на музыку лишь в 1921 г. — неким В. Н. Крюковым (Интернет).

¹⁹ О Шекспире в тексте и подтексте ТВ см. пионерские работы Долинин 2006а, б. Кстати, Шекспир появляется уже в «Поверх барьеров», причем в контексте несчастной любви и мыслей о самоубийстве: *В тот день всю тебя, от гребенок до ног, Как трагик в провинции драму Шекспирову, Носил я с собою и знал на зубок, Шатался по городу и репетировал* («Марбург»).

²⁰ *Я вас любил: любовь еще, быть может, В душе моей угасла не совсем; Но пусть она вас больше не тревожит; Я не хочу печалить вас ничем Я вас любил безмолвно, безнадежно, То робостью, то ревностью томим; Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам Бог любимой быть другим.*

О поэтическом потомстве «Я вас любил...» см. Жолковский 2005 [1994].

²¹ Согласно Долинин 2006б: 168, «Разрыв» — это пастернаковский «Вертер». Действительно, подобно Гёте, отстранившемуся от суицидальных устремлений, передав их своему персонажу, Пастернак поэтически и экзистенциально преодолевает соблазн самоубийства. В книге 13-й «Поэзии и правды» Гёте писал:

«Если я, преобразовав действительность в поэзию, отныне чувствовал себя свободным и просветленным, то мои друзья, напротив, ошибочно полагали, что следует поэзию преобразовать в действительность, разыграть такой роман в жизни и, пожалуй, еще и застрелиться» (Гёте 1969: 424).

В этом смысле отсылка к классическому тексту в РД (с автором поэт солидаризируется, от его героя отталкивается) отлична от безоговорочного помещения пушкинского «Пророка» в фокус остановленного мгновения мировой истории в финале стихотворения «Мчались звезды. В море мылись мысы...» (тоже в ТВ): *Море тронул ветерок с Марокко. Шел самум. Храпел в снегах Архангельск. Плыли свечи. Черновик «Пророка» Просыхал, и брезжил день на Ганге.*

²² «После разговора с Вертером [Лотта] почувствовала, как тяжело будет ей с ним расстаться и как он будет страдать, покидая ее <...> Она навеки связана с [Альбертом...] И в то же время Вертер так стал ей дорог <...> Всем, что волновало ее чувства и мысли, она привыкла делиться с Вертером и после его отъезда неминуемо ощутила бы зияющую пустоту. О, какое счастье было бы превратить его сейчас в брата или женить на одной из своих подруг <...> Она перебрала мысленно всех подруг и в каждой видела какой-нибудь недостаток, ни одной не нашла достойной его. В итоге этих размышлений она впервые до глубины души почувствовала, если и не осознала вполне, что самое ее заветное, затаенное желание — сохранить его для себя» (Гёте 1963: 418—419). За этим следует приход Вертера, попытка музицирования, чтение Оссиана и сцена с поцелуями.

²³ Здесь снова обращает на себя внимание смена мужских и женских ролей: в «Вертере» она играет на рояле, а он бросается к ней; в РД — наоборот.

²⁴ Не отсюда ли сходные, хотя и взятые в ином повороте, образы в последней строфе «Онегина»: *Блажен, кто праздник Жизни рано Оставил, не допив до дна Бокала полного вина, Кто не дочел Ее романа...?*

²⁵ См. **Жолковский 1996 [1978]а**: 235—236; заметим, что в «Марбурге» после отказа *Акацией пахнет, и окна распахнуты* — окружающий мир остается прекрасным. О мотиве самоубийства в «Марбурге» ср. **Смирнов 1983**.

²⁶ Согласно словарям Даля, Брокгауза-Ефрона и Ушакова, это выражения: *открыть, отворить, выпустить, пустить, бросить, кинуть, метать, кровь; бить, открывать, отворять жилу, жилы; ставить (кровесосные, кровяные) банки, пиявки; кровопусканье, кровопуск, кровометанье*. В контексте РД особый интерес представляет принадлежность к этому кругу глагола *метать* и его точных синонимов *бросать, кидать*, способных к скрытой переключке с *меча* во II строфе.

²⁷ Влиятельный образец поэтического применения этого оборота — в финале одной из «Александрйских песен» Михаила Кузмина — стихотворения «Сладко умереть...» (1906):

Но еще слаще, / еще мудрее, / истративши все имень, / продавши последнюю мельницу / для той, / которую завтра забыл бы, / вернувшись / после веселой прогулки / в уже проданный дом, / поужинать / и, прочитав рассказ Апулея / в сто первый раз, / в теплой душистой ванне, / не слыша никаких прощаний, / открыть себе жилы; / и чтоб в длинное окно у потолка / пахло левкоями, / светила заря, / и вдалеке были слышны флейты.

Эстетская игра с самоубийством, была, конечно, чужда Пастернаку, что не исключает возможности той или иной реакции с его стороны; ср. мотивные и словесные переключки РД с «Сладко умереть...»: подлежащая забвению женщина, предсмертное перечитывание любимого романа, окно, глагол *пахнуть*, звуки музыки (о «Сладко умереть...» см. **Жолковский и Панова 2009 [2008]**).

²⁸ Естественно заподозрить обыгрывание Пастернаком корневого значения *жилы* — его любимого, ср. заглавия двух его «главных» книг: «Сестра моя **жизнь**» и «Доктор **Живаго**», а также провербиальную концовку «Гамлета»: *Жизнь прожить — не поле перейти*, ранним прообразом которой является рассматриваемая.

²⁹ Об этом принципе пастернаковской поэтики см. **Шапир 2004** (где рассматривается множество примеров, но не концовка РД).

ТЕМА И ВАРИАЦИИ

Пастернак/Окуджава

1. Предмет, задача и инструменты описания

1.1. Тексты

Мы сопоставим два стихотворения Пастернака и два — Окуджавы (условно: Паст-1, Паст-2, Ок-1, Ок-2).

Паст-1	Паст-2
Из суевья	* * *
Коробка с красным померанцем — Моя каморка. О, не об номера ж мараться По гроб, до морга!	Никого не будет в доме, Кроме сумерек. Один Зимний день в сквозном проеме Незадернутых гардин.
Я поселился здесь вторично Из суевья. Обоев цвет, как дуб, коричнев И — пенье двери.	Только белых мокрых комьев Быстрый промельк маховой. Только крыши, снег и, кроме Крыш и снега, — никого.
Из рук не выпускал защелки. Ты вырывалась. И чуб касался чудной челки, И губы — фиалок.	И опять зачертит иней И опять завертит мной Прошлогднее унынье И дела зима иной,
О неженка, во имя прежних И в этот раз твой Наряд щебечет, как подснежник Апрелю: здравствуй!	И опять кольнут донные Неотпущенной виной, И окно по крестовине Сдавит голод дровяной.
Грех думать — ты не из весталок: Вошла со стулом, Как с полки жизнь мою достала И пыль обдула.	Но неожиданно по портьеру Пробежит вторженья дрожь. Тишину шагами меря, Ты, как будущность, войдешь.

структуры. Описания ПМ Пастернака и Окуджавы не являются предметом настоящей статьи; необходимые сведения о них будут кратко приводиться по ходу изложения (подробнее см. **Жолковский 1980 [1974], 1996 [1978]а, 2005 [1979]б**). Особо подчеркнем, что никакие оценочные утверждения в предлагаемом сопоставительном описании роли не играют и не содержатся.

От общей темы всех четырех текстов через общие темы текстов каждого из поэтов мы перейдем к специфическим темам отдельных стихотворений. Мотивы, констатируемые в отдельном тексте, будут систематически сопоставляться с аналогичными мотивами во втором тексте того же автора, в его ПМ в целом, в двух текстах другого автора и в его ПМ.

1.4. Общая тема четырех текстов

- (1) общая локальная тема Паст-1,2 и Ок-1, 2: к герою домой приходит любимая.

Ряд других тематических сходств — (2), (3) — мы отнесем на счет общих инвариантных тем двух поэтов. Во всех четырех текстах:

- (2) любимая олицетворяет для героя положительное жизненное начало и он пассивно поклоняется ей.

По-видимому, “женщина” в мужской поэзии всегда представляет “жизнь”; однако “позитивное”, и именно “пассивно-преклоненное”, отношение к ней — это уже более конкретная характеристика (верная, скажем, для «Я помню чудное мгновенье...», но не для Пушкина в целом, Лермонтова или Маяковского). В ПМ Пастернака лирический герой скрыт за проявлениями великолепно-го мира, преклоняется перед ним, вслушивается в него; женщина — одно из воплощений “великолепия”, а любовь — одна из “великолепных” сил и форм “контакта”. В ПМ Окуджавы герой бессилен перед “тяжестью жизни”, в частности несчастен в любви; любовь — воплощение “модального (незаврадашнего) идеала”, спасение от “тяжести” и в то же время — “неразрывная, тягелая, но благотворная связь”.

Еще один инвариантный мотив, разделяемый всеми четырьмя текстами, это

- (3) скромный до бедности быт как фон или носитель внутреннего, духовного и т.п. богатства.

Распространенный в поэтической традиции, мотив (3) все же характерен лишь для определенных художественных систем². У Пастернака он связан с центральными инвариантами: “великолепие обиденного, даже низкого” и “контакт самого разного, в частности большого и малого, макро- и микрокосма, духовного и материального”. В ПМ Окуджавы “будничность, даже убогость быта” **КОНКРЕТИЗИРУЕТ** “тяжесть жизни”, за которой, однако, мечтается “высокое, идеальное начало”³.

Итак, **СОВМЕЩЕНИЕ** тем (1), (2), (3) дает общую тему четырех стихотворений

(4) в скромную домашнюю обстановку героя приходит любимая — воплощение высшего жизненного начала.

2. Пастернак

2.1. Общая тема Паст-1,2

Два стихотворения Пастернака — это, так сказать, два перевода темы (4) на язык его ПМ, изобилующие, как и все его тексты, манифестациями контакта и великолепия, но отличающиеся неким общим для них двух особым поворотом пастернаковского ПМ — их общей инвариантной темой. Последняя включает, прежде всего, инвариантный мотив “самая суть, главное; отрицание и сметание шелухи”, ср.

До самой сути <...> До сердцевины; Уклад подвалов без прикрас; обаянье без гримас; Дорога со всей прямоюй Направилась на крематорий; полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги; Но ветер смел с гражданства шелуху; Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом и т.п.

СОВМЕЩЕНИЕ этого мотива с темой (2) дает инвариантный пастернаковский мотив, которому в обоих стихотворениях отведена роль финальной пуанты:

- (5) любимая, женщина как воплощение сути и отрицание шелухи: обдувание пыли с жизни (Паст-1); отрицание причуд и прямое отождествление с материей хлопьев, то есть природы (Паст-2); ср. *А ты прекрасна без извилин И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна <...> Твой смысл, как воздух, бескорыстен <...> Словесный сор из сердца вытрясть; Не ведай жизнь, что значит обаянье, Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз.*

В ПМ Окуджавы с (5) сходны инвариантные мотивы “главное, единственное” и “не в этом дело”; последний представлен в Ок-1 (*Все позабыв...*), хотя и не в финальной позиции.

Вторая важная составляющая общей инвариантной темы двух текстов Пастернака, тоже вынесенная в финал, — это мотив “вхождение, проникание в дом извне через дверь (или окно)”, ср.

*Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо <...>
И вот эту ветку вносят в рюмку И ставят к раме трюмо; Как этот в комнату без дыма Грозы влетающий комок; Войду, сниму пальто, опомнюсь; Гроза бежит по галерее. По лестнице. И на крыльцо...*

В ПМ Окуджавы мотива “вхождение” нет, но, во-первых, “окно и дверь” относятся к числу манифестаций “дороги” (какая, в свою очередь, является разновидностью “модальной медиации между реальностью и идеалом”), это те “путеводные маяки”, к которым устремлен идущий (в Ок-1,2 их нет); а во-вторых, “вхождение” может интерпретироваться как “присоединение к компании” в комнате, за столом и т.п. (это есть в Ок-1,2, см. ниже). Подчеркнем, что “вхождение”, в Паст-1,2 столь радостное и бесспорное, в Ок-1,2 носит грустный и неуверенный — модальный — характер и останавливается *на пороге*. Итак,

(6) общая инвариантная тема Паст-1,2: вхождение в комнату героя, с ее скромным бытом, любимой, воплощающей высшее жизненное начало, суть и отрицание шелухи.

2.2. «Из суевья»

Паст-1 отличается от Паст-2 своей специфической темой (7):

(7) Незамутненная, весенняя радость любви.

Она определяет обращение к сугубо мажорным манифестациям “контакта” и “великолепия”. Перейдем к выборочному комментарию.

1. *Коробка, каморка*: КОНКРЕТИЗАЦИЯ подчеркнута “скромного дома” из (4) в соответствии с уже упоминавшимися пастернаковскими мотивами “малое” и “обыденное”; ср. *И взамен камор — хоромы И на чердаке — чертог*, тоже в роли контраста к чему-то “великолепному”.

В ПМ Окуджавы, в частности, в Ок-2, этому соответствуют картины убогого неустроенного жилья, воплощающего “тяжесть жизни”.

Сравнением *каморки с коробкой* (спичечной, см. ниже) усилен мотив “малости, скромности жилья” и одновременно введен характерный инвариант Пастернака “малая, конкретная бытовая вещь как метафора чего-то большего, часто возвышенного, невестественного”, ср. пары *Кавказ — постель; ледник — умывальный таз; метель — щипцы для завивки; туча — передник; синева — мазь; душа — грим*; и т.п.

2. *Коробка с красным померанцем*: конкретный тип спичечной коробки с изображением красного плода померанца; почти собственное имя⁴. Этой предельной конкретностью предмета дополнительно подчеркивается мотив “быта”, ср. строчки: «*Мой сорт*» [папирос], *кефир, менадо* [сорт кофе] и *И тогда с коробкой шляпной, Как модистка синема, Настигала нас внезапно Настоящая зима*, свидетельствующие о внимании Пастернака к *маркам счастья*, в частности к сортам коробок.

Другой аспект этого образа — введение ботанического мотива (*померанца*). Описывается происходящее в комнате, но текст насыщен упоминаниями — подчеркнута мажорными — о деревьях, плодах, цветах, апреле. Специфическая тема (7) выражается через СОВМЕЩЕНИЕ с инвариантным “контактом дома и внешнего мира в виде физического приравнивания или просто сходства в тех или иных отношениях”. Таковы: *померанец*, введенный сравнением со спичечной коробкой, которое основано прежде всего на малости комнаты, но, возможно, и на том, что в комнате был как-то представлен померанец, например, в кадке; *обои*, чем-то похожие на дуб; вносимые с улицы *фиалки*; метафора “*наряд (белый?) — подснежник*”.

Ср. в Паст-2 проникновение пейзажа в дом сквозь окно и героини (тоже в *белом*, мотивирующей метафору “*материя — хлопья*”) — через дверь; а в других стихотворениях:

Все еще нам лес — передней. Лунный жар за печью — елью. Все, как стираний передник; В квартире прохлада усадьбы; По деревянным антресолям Стоят цветочные горшки С левком и желтофиолем, И дышат комнаты привольем <...> И тех же верб сквозные прутья, И тех же белых почек вздутья И на окне и на распутье; К белым звездочкам в буране Тянутся цветы герани За оконный переплет.

Красным померанцем сразу задается — в соответствии с (7) — яркий, интенсивный, возможно, даже с эротическим оттенком, колорит стихотворения, ср. “цитрусовый” мотив в других стихах:

трепеща, как стеарин, Озаряли мандарины Красным воском лед витрин!; Как на родине Миньоны С гетевским: Dahin! Dahin!, Пыхтели лампыны Субтропических далин; Чтобы, комкая корку рукой, мандарина Холодящие дольки глотать, Торозясь; Посмотри, как преображена Огневой кожурой абажура Конура [ср. каморка], край стены, край окна, Наши тени и наши фигуры⁵.

В оптимистических — сочных, весенних — тонах выдержаны и остальные природные мотивы Паст-1.

В ПМ Окуджавы есть инвариантный мотив “сплетение человека и природы” (разновидность медиации между “тяжестью, убогостью” и “высшим”), ср. *Огонь сосны с огнем души В печи перемешайте; В обнимку, как кленовая листва; в прокуренных руках так просто ты сжимаешь <...> черешневый кларнет*, а также приравнивания типа *синька — синее небо*. Но в Ок-1,2 этот мотив не представлен.

3. *Вторично... во имя прежних... И в этот раз...* — манифестации инвариантного мотива “контакт, тождество настоящего и иного времени, того, что сейчас, и что всегда”, в частности, такие, как “цикличность времен года”, “тождество сиюминутного с великими прототипами”, “повторяемость (и следовательно обыкновенность) исключительного”, ср.

На протяженьи многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета; Это поистине новое чудо. Это, как прежде, снова весна; Весенний день тридцатого апреля <...> Как были до него березы Троицы И, как до них, огни панатеней.

4. *Суеверие и апрель*, подчеркивают ориентацию на фольклорный и природный календарь и укореняют ожидания героя в вечной и в то же время обыденной почве. В IV строфе “суеверие” подтверждается. Религиозный аспект “суеверия” КОНКРЕТИЗИРУЕТ “преклонение перед высшим”, входящее в тему (2) и инвариантное у Пастернака, причем демонстрируется полная воплощенность “высшего” в реальности (ср. *Я вижу <...> Всю будущую жизнь насквозь. Все <...> В ней оправдалось и сбылось*).

“Повторяемость” (правда не приходов героини, а минорных состояний героя) представлена и в Паст-2, где на нее возложено преодоление минора.

В ПМ Окуджавы есть мотив “повторение, возвращение любви, детства, всего лучшего”, но он обычно дается под знаком ир-

реальности (в Ок-1,2 его нет). Что касается аналогии “суеверию”, то ее образует характерный мотив “божественное”, играющий важную роль в Ок-1.

5. Сценка, изображенная в III строфе, основана на следующих инвариантах ПМ Пастернака: “прикасание”; “зацепление”; “объятия”; “поцелуй”; “нет сил” (*вырывалась*); “фонетическое приравнивание” (*чуб/чудной челки*); “распределенный контакт А с В, С с D...” и “встреча в одной точке ряда партнеров или разновидности контакта”, здесь: героя, любимой, фиалок, вхождения, прикасания, поцелуев. Проиллюстрируем два последние мотива, являющиеся продуктом СОВМЕЩЕНИЯ “множественности” (разновидности великолепия) и контакта:

(i) распределенный контакт:

Помножим Нужду на нежность, ад на рай; в кучу сгреб Мужчин — арак, а горожанок — Иллюминованный сироп; знакомил С империей царство, край с краем; Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землю — саженные тени ирпенек, И с небом — пожар полосатых панев; С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизили Польша и Грузия, Что это обеих роднит; скушает по пахоте плуг, Пашня — по плугу, Море — по Бугу, по северу — Юг, Все — друг по другу!

(ii) встреча в одной точке:

Все наденут сегодня пальто И заденут за поросли капель [люди, одежда, земля, небо, дождь, растения = *поросли*; “зацепление”, “взаимность” контактов (дождь сверху вниз, поросли наоборот), метафоры, фонетическое сближение (*наденут — заденут*)]; *с их чашечек коленных Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд* [поэт, любимая = не-сирена, волны, звезда, чашечки (посуда); “впивание”, “отражение”, “обыденное-возвышенное” и мн. др.].

“Встреча...” СОВМЕЩАЕТСЯ с темой “любовного свидания” достаточно часто; ср. второй пример в (ii), любовную сцену в «Сложна весла», метонимическое любовное свидание между *лазурью и рекой* в «Как у них». В «Любить — идти...» (*Пить с веток, бьющих по лицу. Лазурь с отскоку полосую <...> С дороги сбиться в поцелуях*), как и в Паст-1, помимо “встречи в одной точке” представлены инвариантные мотивы “нет сил” и общая “физическая

интенсивность” ситуации; ср. еще *С тех рук впивавши ландыши; Ты прячешь губы в снег жасмина, Я чую на моих тот снег. Он тает на моих во сне.*

Напротив, использование в любовной сцене мотива “распределенного контакта”, рассчитанного скорее на целый пейзаж (ср. примеры в (i)), составляет, по-видимому, уникальную особенность Паст-1.

В Паст-2 аналогичная мизансцена вообще отсутствует. “Поцелуй на пороге” есть в Ок-1, но — согласно с духом ПМ Окуджавы — они гораздо менее “реальны” (см. ниже). Ничего подобного “насилственным объятиям” из Паст-1 в ПМ Окуджавы не бывает. Из физических контактов у Окуджавы возможны “сплетение, вращение”, но в Ок-1,2 их нет.

6. В IV строфе обратим внимание на две последние строки. Благодаря метафоризации (*наряд щебечет; наряд* подобен *подснежнику; подснежник* и *наряд* метафорически говорят и притом с *апрелем*) здесь (как и в III строфе) происходит контакт целого ряда партнеров: платья, пения птиц (*щебечет*, ср. *пенье двери* во II строфе), цветка, весны, бодрой восклицательности (*здравствуй!*, ср. также междометие *О* в I, III). Кстати, подобные эмоциональные возгласы (типа *О, погоди ...!*) характерны для Пастернака; у Окуджавы восклицания носят характер “усталых вздохов”, ср. *О* и *Ах* в Ок-2.

Праздничность наряда вытекает из специфической темы Паст-1 = (7); ср. празднично наэлектризованные туалет и антураж «Заместительницы» (*бутон, кушак, полушалок, люстра, тюль* и т.п.). Но вообще в ПМ Пастернака уместны и более скромные виды и наименования одежды (*Женщины в дешевом затрапезе <...> топчут башмаки; Одна в пальто осеннем, Без шляпы, без калош <...> И это пальтецо; расстегнув нараспашку Пальтецо и кашне на груди; стиранный передник*), напоминающие “потертость одежды” в ПМ Окуджавы, в частности в Ок-1.

“Щебет наряда” — за вычетом метафоры — означает, по-видимому, что материя трепещет, колыхается, то есть находится в состоянии физической и эмоциональной “дрожии” (манифестации великолепия). “Дрожат” у Пастернака многие предметы, в том числе одежда; ср. “дрожь гардины” в Паст-2; дребезжащие стекла и ставни; колыхающиеся и взвивающиеся оконные занавески; сходную с щебечущим нарядом *тучу*, которая, как *стиранный передник <...> сохнет и лепечет; дух сырой прогорклости* (из сада), который *по платью пробежал*; а также *намокший муслин платья*, который *Пылал и пугался <...> Ждал, жался и жаждал финала* («Степь»).

7. Заключительное четверостишие (как и в Паст-2) посвящено общей теме Паст-1,2 = (6). Остановимся прежде всего на СОВМЕЩЕНИИ ее основных составляющих: “вхождения” и “отрицания шелухи”:

(8) героиня входит, затем обдувает пыль.

“(Обдуваемая) пыль” СОВМЕЩАЕТ мотивы “отрицание шелухи” и “скромный быт”. Отчасти сходное СОВМЕЩЕНИЕ — мотив “очищающего вторжения в быт” в «Любимая — жуть...»: *И всем, чем дышалось оврагам века <...> Пахнёт по тифозной тоске тюфяка И хаосам зарослей брызнется*, со следующими, впрочем, отличиями: в выразительном плане происходит не “обдувание”, а, наоборот, “обрызгивание”, а в тематическом плане быт (в виде комфорта) дан с отрицательным знаком (в Паст-1 роль негативно оцениваемого быта отведена *номерам*).

Финальная строфа содержит характерный для Пастернака переход от конкретного сюжета к абстрактно-морализирующему резюме (ср. конец «Свадьбы»: *Жизнь ведь тоже только миг...*). Сменной грамматического вида (*вошла, обдула* после *вырывалась, касался, щебечет*) и лексики (*жизнь*), показано, что теперь речь идет о решающем приходе героини в судьбу героя в целом, а не об эпизодических вхождениях в комнату. Одновременно абстракции облечены в сугубо конкретную форму. Для этого использован “контакт вещественного и невещественного”: “Жизнь” с большой буквы, “Книга жизни”, воплощена в запыленной книжке, а моральный вывод — в знакомой бытовой операции с конкретными предметами (стул, полка, книга, обдувание). Структурно это находит начало сравнение *каморка — коробка*. Кольцевому замыканию композиции способствует также переключка “жизни” в финале с уходом от “смерти” в I строфе. С учетом мотивов “повторности” (*поселился <...> вторично*) и “суверия” сюжет в целом обретает контуры своего рода “воскресения”. Кстати, это общая инвариантная тема обоих поэтов: у Пастернака “воскресение” вполне реально (ср. «Магдалина», «Рассвет»), у Окуджавы — модально (см. ниже).

Возвращаясь к образу, заключающему Паст-1, проиллюстрируем характерное для поэта пристрастие к метафорическим и прочим “контактам с участием книг и вообще типографских и писчебумажных изделий”:

Очки по траве растерял палисадник, Там книгу читает Тень; Куда мне радость деть мою? В стихи, в графленую осьмину?; Пока у него на чертежный подрамник Надеты таежные топи <...> Пурги расцарапанный, Надорванный рапорт; Он [запах] составляет в эти миги <...> Пред-

мет и содержание книги, А парк и клумбы — переплет; на какой Из страниц земного шара Отпечатаны рекой Зной и твяканье овчарок; Воздух широт образцовый <...> Он <...> тебе, как письмо адресован. Надорви же его вишь, как письмо...

Финал Паст-2 в существенных отношениях аналогичен и тоже замыкается кольцом, но технически и предметно построен несколько иначе (см. ниже).

Для Окуджавы конкретные мотивы, фигурирующие в V строфе Паст-1 (“книга”, “вещественное/абстрактное”, “пыль-шелуха” и т.п.) не характерны; с композиционной же точки зрения концовки Ок-1,2 тоже строятся по принципу кольца и носят характер финальных обобщений в духе ПМ в целом.

2.3. «Никого не будет в доме...»

Специфическая тема Паст-2 —

(9) грустное, одинокое (“зимнее”) настроение (кстати, общее с соседним стихотворением того же цикла — «Кругом семяющей ватой...»).

Реализация подобной темы в мире безоговорочного великолепия и контакта с жизнью — интересная проблема; любопытно также отличие ее решения от разработки сходной темы в Ок-1,2.

В Паст-2 основой этого решения являются:

(i) недвусмысленное преодоление минорной темы (9) в финале — согласно с общей инвариантной темой (6) и мажорным духом ПМ Пастернака в целом.

(ii) приятие даже негативных проявлений контакта и великолепия, готовность радоваться уже самой интенсивности переживаемых состояний и *родству со всем, что есть*, в том числе с печальным и тяжелым, по принципу *И по такой грущу по ней*.

1. *Никого... кроме... Один... Только...* — манифестации “исключительности”, “предела” (то есть великолепия). Одиночество из (9) доведено здесь до максимума и в этом качестве вызывает даже восхищение; ср. одиночество сада в «Ужасный! Капнет и вслушается...» и минорного пейзажа в «Ледоходе»: *И ни души. Один лишь хрип. Тоскливый лязг и стук ножовый, И сталкивающиеся глыб Скрежещущие пережевы*.

2. *Сумерки, зимний день, снег, крыши, иней, унынье, вина, голод дровяной* — манифестации темы (9).

В соответствии с пастернаковским инвариантом “контакт дома и внешнего мира” эти элементы минорного пейзажа

(i) видны через незадернутое “окно” и

(ii) благодаря метафоризирующей подмене сочетаемости (“никого в доме, кроме сумерек” значит “сумерки — это кто-то, кто в доме”), присутствуют в комнате, ср. стихотворение «Июль», целиком построенное на подобном тропе (*Июль, домой сквозь окна вхожий* и т.п.).

Контакт комнаты с внешним миром сразу же, и очень интенсивно, дан пластически (прониканием сквозь окно целого реального пейзажа), а не только метафорически, как в Паст-1 (коллажем *померанца, дуба* и т.д.). Этот визуальный пластический контакт — ступень (ПРЕДВЕСТИЕ) к финальному вторжению героини (ср. сходную последовательность в «Девочке»).

3. *Быстрый промельк маховой; зачертит; завертит; кольнут; донине не; неожиданно* — интенсивные физические и эмоциональные состояния, большие количества, то есть, подобно “никого”, — манифестации “великолепия” (несмотря на “негативность”).

4. *И опять... Прошлогоднее... И...* — СОВМЕЩЕНИЕ инвариантного мотива “перечисление” (манифестации множественности и тем самым великолепия) с инвариантом “опять” (манифестацией “тождества теперешнего и прошлого”). В отличие от Паст-1 здесь повторяется нечто негативное, но для Пастернака ценно наличие даже такой цепи повторений (так сказать, века связующих тягот)⁶. Ср. аналогичный инвариант “опять нечто тяжелое”, организующий композицию стихотворений «Опять Шопен не ищет выгод...» (*опять <...> Под экипажи <...> Бежать, бежать и спотыкаться <...> Опять. И мякоть в кровь поря, — опять <...> Опять в сырую ночь <...> Опять? И...*) и «Мне хочется домой, в огромность...» (*Опять <...> Опять <...> Пойдет хозяйничать зима. Опять <...> Наступит темень, просто страсть. Опять <...> Опять опавшей сердца мышцей <...> И...*).

5. *Зачертит иней, завертит... унынье* — характерная параномазия, приравнивающая (контакт) пейзаж (за окном) и тяжелое душевное состояние человека, ср.

И одиночеством всегдашним Полно все в сердце и в природе <...> Ты так же сбрасываешь платье, Как роца сбрасывает листья; Когда сквозь иней на окне Не видно света Божья. Безвыходность тоски вдвойне С пустыней моря схожа; Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней В ветвах, —

в узлах височных жил; Я таю сам, как тает снег, Я сам, как утро брови хмурю⁷.

6. *Завертит мной* — единственное прямое упоминание о лирическом “я” и притом в косвенном падеже пассивного объекта, что соответствует отмеченной Якобсоном пастернаковской установке на самоустранение субъекта (особенно — от активных действий), на подмену его метонимиями и растворение в окружающей среде. В более жизнерадостном Паст-1 “я” все же появляется в номинативе активного субъекта (*Я поселился <...> не вытускал*).

7. Картина “окна нетопленной комнаты, обмерзшего вдоль рам” в конце IV строфы — кульминация негативных мотивов: тут и голод, и холод, и сдавленность, и уменьшение контакта с внешним миром (пусть минорным) ввиду частичной непрозрачности стекла, ср. выше *Когда сквозь иней на окне Не видно...*⁸ Элемент великолепия сохраняется лишь в слове *сдавит*, представляющем пастернаковский инвариант “напряженные, экстремальные состояния предметов, частей тела” (ср. “нет сил” в Паст-1), в частности “сдавливание”, ср.

Он солнцем давится взаглот; Ты вся, как горла перехват, Когда его волнение сдавит; Кура ползет атакой газовой К Арагве, сдавленной горами.

8. “Приход” любимой. После низшей точки наступает перелом к хеппи-энду. На этот приход нанизан целый ряд пастернаковских инвариантов.

(i) “Вхождение” СОВМЕЩЕНО в причинную пару с “дрожью” (манифестацией великолепия) по схеме типа *сад <...> в окошко торкался И ставень дребезжал*.

(ii) “Вторжение” происходит неожиданно, то есть “импровизированно” (манифестация великолепия), ср. *И чем случайней, тем вернее; Нечаянностях впопыхах; Порываюсь наугад; Незванная, она внесла, во-первых <...> вкус больших начал*.

(iii) Героиня сравнивается с одной абстракцией (будущностью) и путем подмены сочетаемости вступает в физический контакт с другой (тишиной).

(iv) В отличие от Паст-1, СОВМЕЩЕНИЕ вхождения с манифестацией великолепия касается дрожи, а не отрицания шелухи. Последнее представлено и в Паст-2, но отдельно — платьем героини (*без причуд, впрямь*). Метафорой с ним СОВМЕЩЕН ряд манифестаций контакта. Прежде всего, платье приравнено к *хлопьям*, чем, кстати, сводятся воедино снег, до сих пор видневшийся

через окно, и реально вошедшая героиня. В результате происходит (как и в Паст-1) кольцевое замыкание композиции, которым физически преодолевается минорный зимний пейзаж, царивший с начала стихотворения: снег оборачивается любимой женщиной. Одновременно “уравнивание природы с бытом” (подмена сочетаемости: *хлопья шьют*) дает позитивный поворот сходному приравнению, проходившему ранее в миноре (ср. сказанное о *зачертит/завертит*).

Две последние строфы Паст-2 — обобщающая концовка, хотя и менее афористичная и яркая, чем в Паст-1 (там всего одна строфа и наглядный символический образ “обдувания пыли”).

3. Окуджава

3.1. Общая тема двух текстов

Общая для Паст-1,2 и Ок-1,2 тема (4) читается в рамках ПМ Окуджавы как

(10) модальное преодоление тяжести жизни, в частности быта героя, высшим, идеальным началом, воплощенным в пришедшей женщине.

Переход от (10) к общей теме Ок-1,2 (см. ниже (11)) связан с вовлечением ряда инвариантов Окуджавы.

(i) “Модальность” (то есть “неуверенная медиация между полюсами”) представлена в обоих текстах своими более или менее минорными манифестациями.

(ii) “Высшее начало” реализовано как нечто максимально “возвышенное, заслуживающее поклонения” — “божественное” (Ок-1) или “аристократическое, царственное” (Ок-2). При этом в соответствии с элементом “женское” (заданным уже в (1)), “идеал” освобожден от частых в текстах Окуджавы элементов “строгости, обязательности, жесткого порядка” (встречающихся даже в стихах о любви, ср. *Строгая женщина в строгих очках*).

(iii) “Приход” реализован через инвариантный у Окуджавы мотив “отворение двери, приглашение войти”, то есть через манифестацию “доброты, дружбы, компанейства, покровительства” (разновидностей “медиации”) в контексте “двери”:

Он двери распахнул в свое жилище (Ок-1); Ну, заходите, пожалуйста. Что ж на пороге стоять? (Ок-2); ср. Мы берем их пальто, пригласаем к столу; Но он навстречу всем гостям всегда выходит сам;

Дверь не забудьте распахнуть, Открытой дверь оставьте; Полночный троллейбус, мне дверь отвори.

Итак, общая тема Ок-1,2 —

- (11) минорно-модальное преодоление тяжести жизни и быта: поклонение возвышенному, но “мягкому”, идеалу — входящей к герою женщине; отворение двери, воплощающее комплекс доброты и взаимопомощи.

3.2. «Мне нужно на кого-нибудь молиться...»

Как и в случае Паст-1,2, первый из текстов Окуджавы носит более активный, если и не мажорный, характер (второй минорен даже для Окуджавы). Специфическая тема Ок-1 —

- (12) активная установка на медиацию.

Основу реализации этой темы составляют инварианты Окуджавы “сознательная настройка произвольных состояний” и “модальная практическая медиация”, то есть условная, “невзаправдашняя” переделка действительности. Обратимся к тексту.

1. *нужно* — прямая реализация инварианта “нужное” (манифестации “главного, святого, порядка и т.п.”, в свою очередь, являющегося разновидностью мотива “высокое” — положительного полюса ПМ Окуджавы); ср. *Просто нужно очень верить; учиться Этому нужному дню; Значит, важен тебе я и нужен.*

2. *молиться* — также декларативное воплощение соответствующего инварианта. “Молитва”, наряду с “просьбой, мольбой”, — одна из самых слабых, неуверенных манифестаций “практической медиации” (по сравнению, скажем, с “призывами”, “стараниями”, “помощью”). Именно “молитва” уместна в контексте “возвышенного”, представленного “божественным”.

3. Сочетание *молиться* с *нужно* — характерная двойная модальность, ср. *нужно верить; словно верит она; он представляет <...> поверю.* Этот мотив СОВМЕЩАЕТ два существенных аспекта “модальной медиации”: ее “неуверенность” (так сказать, модальность в квадрате) и ее “заданность” (она как бы “спущена сверху”, из “голового, но обязательного идеала”). В Ок-1 “заданность” подчеркнута тем, что роль первой модальности играет именно “нужно”,

а роль дополнения к *молиться* — неопределенное местоимение, показывающее, что потребность принять молитвенную позу психологически предшествует конкретному адресату и целям молитвы.

4. *Подумайте...*, императив 2 л. мн. ч. — манифестация мотива “обращения, просительные-побудительные формы”, являющегося грамматической параллелью к инвариантным мотивам Окуджавы “просьбы”, “призывы” и нек. др.

5. *просто муравью* — реализация “рядовой”, “будничной”, “труженической”, “пешеходной” природы героя; ср. целое стихотворение «Московский муравей».

6. *в ноженьки валиться* — мотив “молитвы” развивается с помощью “коленипреклонения”, то есть манифестации “просительных жестов” (ср. также “поклоны”, “припадания”), образующих физический коррелят “просьб”, “призывов” и т.п. Ср. *И на колени падает старик; Там отпечатаны коленей Остроконечные следы, Как будто молятся олени, Чтоб не остаться без воды.*

7. *захотелось... поверить в очарованность* — усиливается “заданность” молитвенного настроения: двойная модальность 1-й строки сменяется тройной. Само же состояние “осознанно иллюзорной веры, очарованности возвышенным положительным началом” это разновидность “медиации”: “вера”, как и “надежда”, “ностальгия”, “слепота к низким истинам” — мост, перебрасываемый (пусть в воображении) от тяжелой реальности к идеалу.

8. *все показалось будничным ему.* Обычно слово *будничный* (и соответствующий инвариантный мотив) представляет не только саму “трудную, рядовую жизнь”, но и ее СОВМЕЩЕНИЕ с таящимся в или за ней “высоким смыслом”, ср.

И мы идем за ними, как в плену, За буднями. И в этом наше счастье; Сами в будничном наряде, Кисти в чистом серебре; Он топор свой буднично вонзает, Новый вид предметам придает; Играет будничный оркестр привычно и вполсилы И мы так трудно и легко все тянемся к нему.

Однако в этой строке Ок-1 противопоставление между “идеалом” и “будничностью” доведено до полного отвержения последней, что напоминает о мотиве “слепота к низким истинам” (ср. ниже); впрочем, в III строфе гармония восстанавливается.

9. *создал себе богиню* и т.д., ср. *Все ребята уважали очень Ленку Королева И присвоили ему звание короля*. Присвоение любимой женщине звания *богини* в Ок-1 (и *королевы* в Ок-2) не только реализует мотив “возвышенное, в частности божественное” из (11), но и акцентирует “самочинность”, то есть одновременно “активность” и “невзাপравдашность” этой операции. Оба элемента далее подчеркнуты грустно-шутливой парафразой библейской ситуации (*по образу и духу своему*). В целом, в сочетании с “заданностью” идеала образуется ситуация, близкая к инварианту “сознательная настройка произвольных состояний” (= своеобразная манифестация “стараний”, то есть “практической медиации”), ср.

Учит он меня праздности, Учит он меня весело жить; Не забывайте учиться Этому нужному дню; воспитываю <...> доверие — проснуйте вновь; Постарайтесь вернуться назад [с войны].!

10. III строфа. Здесь, в соответствии с относительной оптимистичностью специфической темы (12), сотворение богини оказывается удавшимся (подобно сбывшемуся суеверию в Паст-1). Одновременно происходит реабилитация “будничности”, отвергнутой было во II строфе — явление богини происходит *без волшебного знаменья, в легком пальтишке*, в выходной вечер, свободный у работающего человека (*день седьмой* таким образом эффектно СОВМЕЩАЕТ линии *богов и жителей земли*).

Хотя параллели к комплексу “теологических” мотивов Ок-1 (“божественное”, “молитва”, “колелопреклонение”, “сотворение”) и не представлены в Паст-1,2, в ПМ Пастернака они есть. Самоустранение лирического субъекта сопровождается в нем обожествлением мироздания, и “Бог” — иногда метафорический (в контексте агностического *Не знаю, решена ль Загадки зги загробной*), а чаще буквальный — фигурирует в текстах Пастернака. В качестве творца вселенной и вершителя чудес “Бог” — это готовый предмет для реализации великолепия, а как воплощение единства всего сущего и христианской любви — готовый носитель контакта. Готовое СОВМЕЩЕНИЕ обеих функций — “экстатическое (в слезах, без сил и т.п.) преклонение, любовь и благодарность Богу за дар жизни”. При этом “Бог” дан как несомненная реальность, воплощенная в деталях, осязаемая, даже как своего рода равный партнер по эмоциональному контакту. Ср.

Так играл пред 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 <...> артистку На дебют ро-

ковой выводил; Но чудо есть чудо и чудо есть Бог. Когда мы в смятении, тогда средь разброда Оно настагает мгновенно, врасплох; И спуск со свечью в подвал, Где вдруг она гасла в испуге, Когда воскресенный вставал; Кто <...> хлынул через жерди На ноты, к этажерке. Сквозь шлюзы жалюзи. Кто коверик за дверьми Рябиной иссурьмил, Рядом сквозных красивых, Трепещущих курсивов <...> Кому ничто не мелко <...>? Всесильный Бог деталей, Всесильный Бог любви, Ягайлов и Ядвиг; Природа, мир, тайник вселенной, Я службу долую твою. Объятый дрожью сокровенной В слезах от счастья отстою; Дай мне, превысив нивелир, Благодарить Тебя до сипу И сверху окуни свой мир, Как в зеркало, в мое спасибо; О Господи, как совершенны Дела Твои <...> О Боже, волнения слезы Мешают мне видеть Тебя. Мне сладко <...> Себя и свой жребий подарком Бесценным Твоим созавать; Всю ночь читал я Твой Завет И как от обморока ожил <...> Со мною люди <...> Я ими всеми побежден, И только в том моя победа; Зачем <...> Вы обнесли стеной религий Отца и мастера тоски? Зачем вы выдумали послух, Безбожие и ханжество, Когда он лишь меньшей из взрослых И сверстник сердца моего?

Хотя у Окуджавы наряду с почти ортодоксальной «Молитвой» есть и антирелигиозные заявления (типа *Не верю в бога и судьбу*), “божественное” — один из характерных типов “модальной медиации”. Для сопоставления с Пастернаком существенно подчеркнуть “условность, нереальность” существования бога в ПМ Окуджавы и “самочинность” его сотворения. Слабому, задавленному “тяжестью жизни” и “уповающему на нечто высшее” герою Окуджавы бог просто необходим, и он творит его *по духу своему*, как бы следуя марксистской теории возникновения религии в первобытную эпоху, впрочем, не только из страха перед силами природы, но и из “сознательной настройки на любовь”. Ср. “безбожный” и “божеский” варианты одного и того же способа медиации: *Давайте жить, во всем друг другу потакая, Тем более, что жизнь короткая такая; Он слишком осторожно мне руку подавал <...> Но с каждым днем все чище, все злей его люблю И из своей любви богов своих леплю*. В результате у Окуджавы “вера в бога”, как и вообще “вера”, одновременно и рационалистичнее, осознаннее, может быть, даже активнее, чем в ПМ Пастернака, но и слабее, иллюзорнее, “модальнее”.

11. *Пальтишко легкое, обветренные руки, старенькие тувельки* — манифестации “повседневности, потертости, натруженности”, реализующей “будничность, тяжесть и краткость жизни” и одновременно составляющей объект “ностальгии, любви, доброты, помощи”.

12. *Все позабыв — и радости и муки.* “Забвение”, как и “слепота”, — манифестация “отрешения” от низкой видимости вещей с целью всмотреться в и приникнуть к “главному, высокому”. Характерно, что забываются *и радости, и муки*, поскольку у Окуджавы то внешнее, видимое, про которое утверждается, что “не в этом дело” (еще один инвариант), может быть как веселым, так и грустным, ср. *Сквозь смех наш короткий и плач Я слышу: выводит мелодию...; Ты и радость моя, и моя беда.* В одних случаях (как в Ок-1) от радости и мук предлагается отрешиться, как от несовместимых с “главным”, в других — принять их как сопутствующие “главному”, несмотря на взаимную противоположность⁹.

“Забвение всего ради главного” из Ок-1 (в Ок-2 его нет) — наиболее близкая аналогия к “отрицанию шелухи во имя сути” из Паст-1,2. Привлечение этих сходных мотивов к разработке общей локальной темы (4), в особенности элемента “высшее начало”, вполне естественно. Стоит, однако, обратить внимание на различие их абсолютного содержания: “реальная, здоровая сердцевина, обнаруживаемая в вещах” (у Пастернака) / “бесплотный идеал, мыслимый за вещами ценой отрешения от фактов” (у Окуджавы), не говоря уже о разном относительном положении, занимаемом ими в структуре соответствующих поэтических миров в целом.

13. *Он двери распахнул в свое жилище.* О роли “распахивания дверей” в Ок-1 (и Ок-2) уже говорилось в связи с пастернаковским мотивом “распахнутость дверей и окон”. Если у Окуджавы данный мотив воплощает “покровительство, взаимопомощь и подобные этические установки” (разновидности “медиации”), то в ПМ Пастернака “распахнутость” это просто высшая степень “открытости контакта между домом и внешним миром”.

14. *И целовал...* Эти “поцелуи” выражают — в отличие от Паст-1 — не столько “любовь” как таковую, сколько “преклоненно-молитвенное отношение к пришедшей”. “Любовь” в ПМ Окуджавы (как и другие манифестации “идеала” и “медиации”, в частности, “застолье”) вообще носит скорее бесплотно-символический, нежели чувственный характер.

15. *И тени их качались на пороге.* Подобная строчка вполне возможна и у Пастернака, ср. *На озаренный потолок Ложились тени, Скрещенья, рук, скрещенья ног, Судьбы скрещенья.* Но у Пастернака “тень” это разновидность “проекции” (одной из манифестаций контакта — наряду с “отражением”, “оставлением следа” и др.), а “качание” — разновидность “дрожи” (то есть великолепия). А в Ок-1 — и вообще в ПМ Окуджавы — этот фрагмент имеет другое значение: “качающиеся тени” воплощают “нереальность”

изображаемой встречи, двойственность происходящего, его пограничность (*на пороге*) между “идеалом” (*красивые и мудрые, как боги*) и “будничной действительностью” (*грустные, как жители земли*).

Кстати “порог”, наряду с “весной”, “утром, рассветом”, “началом”, “первым” и т.п., — манифестация “близости перемен” (= разновидности “медиации между действительностью и идеалом”).

16. *красивые* — прямая реализация инвариантного мотива “прекрасное” (разновидности “высшего начала”).

17. *Безмолвный разговор, грустные* — “тихость, молчаливость” характерна в ПМ Окуджавы как для самого “идеала”, так и для его проявлений в реальности (то есть для “неуверенной медиации”), ср.

Но тихая, умная лошадь По городу гордо идет; Но вышел тихий дирижер <...> И все затихло, улеглось и обрело свой вид; И тихая скрипка Растрелли послышится вам; Когда-нибудь внезапно стихнет карусель Осенних роц и неумытых луж; сколько, представьте себе, доброты В молчаньи, в молчаньи; возле вас все львы. Они вас охраняют молчаливо.

18. *боги, жители земли* — раздвоенность между мечтой и реальностью получает чеканную формулировку в заключительных строках стихотворения, переключаясь по принципу кольца с начальным проведением того же мотива (*Мне нужно на кого-нибудь молиться*).

Картиной беззвучного разговора бесплотных теней на полпути между реальностью и идеалом, из которой устранены черты земной любви (счастливой? несчастной?), и заканчивается это, более активное и оптимистическое из двух, стихотворение Окуджавы. Не происходит даже полного проникновения героини в комнату (она остается *на пороге*, ср. Ок-2), — не то что в жизнь героя, как в Паст-1; но, по крайней мере, герои хоть как-то соединяются (в *безмолвном разговоре*), — в отличие от еще большей “не-встречи” в Ок-2.

3.3. «Тьмою здесь все занавешено...»

Специфическая тема этого стихотворения —

(13) сознание нереальности медиации.

Элемент “недоверия” присущ даже гораздо более настойчивым мотивам “вера” и “надежда”, ср.

*Словно верит она в петушиный маневр, Как поэт торопливый
в строку; Даже поверилось где-то на миг (знать, в простодушие сердеч-
ном); Опять в твою любовь поверю... Как бы не так...; Ведь у надежд
всегда счастливый свет, Надежный и таинственный немного. Особенно,
когда глядишь с порога, Особенно, когда надежды нет.*

Что же касается Ок-2 с его предельно “безнадежной” темой (13), то “неверие” обращается даже на несомненное явление “высшего начала”, образуя финальную пуанту сюжета (к ней мы еще вернемся).

1. *Тьмою занавешено... тишина, как на дне... тусклое электричество, с крыши сочится вода* — манифестации “тяжести жизни”, взятой в ее бытовом аспекте — согласно общей локальной теме всех четырех текстов (3) и минорной специфической теме данного стихотворения (13). Ср.

*В нашем доме <...> сквозняки, сквозняки. Да под ветром корежится
крыша; Оттого-то, знать, невесел Дом, в котором мы живем. Надо
б лампочку повесить — Денег все не соберем; Все ты мечешься день-день-
ской, Среди стен четырех маешься.*

Негативная тишина (как на дне), в общем, редкость в ПМ Окуджавы, где “тихость” — воплощение “идеала” и “медиации”.

2. *Ваше величество женщина* — “обращение”, совмещенное с выражением “королевского сана”, совмещающего “достойное преклонения высшее начало” и его “ностальгическую нереальность” (“ностальгия” — разновидность “медиации между тяжелым настоящим и идеализируемым прошлым”).

3. *неужели...?* — прямая синтаксическая реализация “недоверия” (ср. аналогичные показатели других градаций модальности — *может быть; ах, мне бы; лишь бы*); ср. еще:

*Так что же я смею? И что я могу? Неужто лишь то, чего не могу
<...> И неужели я не добежу <...>? И неужели не полюблю <...>? И неужели
не разрублю <...>?; И только изумленное «Ужель Возможно это?»
вырвется из душ.*

4. *Как вы решились сюда?* — Нота “недоверия” СОВМЕЩЕНА с элементом “сознательной настройки”, на этот раз со стороны героини (герой здесь, в отличие от Ок-1, совершенно пассивен и неспособен даже на “веру”); ср. примеры “настройки на любовь”:

*на любовь свое сердце настрою; Поднимается кружа, По ступеням, по
ступеням До чужого этажа <...> любить она идет; Он, наконец, явился
в дом <...> Ведь она так решила, и он решил. Клянусь, что это любовь
была.*

5. *О, ваш приход — как пожарище.* Это сравнение, открывающее III строфу¹⁰, подготавливает введение амбивалентного мотива “любовь как непреодолимое, тяжелое, но благотворное состояние”. Подчеркнем, что “трудность дышать” воплощает здесь не столько негативную “тяжесть жизни”, сколько соприкосновение слабого героя с покоряющим его “высшим началом”, так что в целом складывается амбивалентная медиация между полюсами; ср.

*Любовь такая штука, в ней так легко пропасть <...> Нам всем зна-
кома эта губительная страсть; И страсть Морозова схватила Своей
мозолистой рукой; Она меня не щадит. Тратит меня, тратит; И давит
меня это небо и гнет, Вот так она любит меня.*

Сходный мотив есть и в ПМ Пастернака: “великолепие интенсивно так, что нет сил его выдержать”, однако, несмотря на свою парадоксальность (великолепие выражается в бессилии), он однозначно, то есть неамбивалентно, позитивен. Ср. примеры “задыхания” по-пастернаковски: *Провальсировать к славе, шутя, полушалок Закусивши, как муку, и еле дыша; Нечаянностях впопыхах; умрем со спертостью Тех розысков в груди*; вспомним также другое “великолепно бессильное состояние” — “сдавленность”.

6. *Ну, заходите* и т.д. Конец III строфы посвящен “приглашению войти”.

7. *Ах, я смешной человек...* Эта автохарактеристика, напоминающая портного из «Старого пиджака» (чудака, всерьез принимающего шутку и верящего в возвращение любви), основана на инвариантном мотиве Окуджавы “условно-шутливо-поэтический статус высших ценностей” (разновидности “модальной медиации”) и подготавливает финальный поворот к полному недоверию.

8. Этот финальный поворот тематически построен так. Героиня отнесена к “ностальгическому прошлому” — мотив, больше подходящий к минорной теме (13), чем, скажем, оптимистичная “надежда на будущее и перемены” (в Паст-2 “любимая = будущность”; в Ок-1 действие происходит в настоящем). Впрочем, у Окуджавы есть инвариантный мотив, СОВМЕЩАЮЩИЙ “ностальгию” с “переменами”, — это “возвращение, воскресение”.

В нем обычно акцентируется как “мнимость воскресения”, так и его “(чаемая) реальность”, ср. *Былое нельзя воротить <...> И вдруг замечаю у самых Никитских ворот <...> Александр Сергееч прогуливается* (воскресают у Окуджавы также Лермонтов, Грибоедов и другие поэты и даже сам лирический субъект); *Все мне чудится, что вот, за ближайшим поворотом Короля* [то есть Леньку Королева, убитого на войне] *повстречаю опять*. В пессимистичном Ок-2, наоборот, реальная женщина, будучи возведена в ранг королевы, объявляется призраком из другого века. Ср. примеры “ностальгии по иному веку”:

остро пахнет веком Четырнадцатым с веком Двадцатым пополам; Былое нельзя воротить <...> А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеечем Поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа; Арбатского романса старинное шитье...

Стилистически финальный поворот поддержан интересной композиционной конструкцией. В каждой из трех первых строф повествовательные предложения, описывающие реальную жизнь героя, сменяются вопросительными, ставящими под сомнение чудесное явление героини (одновременно вопросы реализуют мотив “обращения и иные побудительные формы”). При этом от строфы к строфе нарастает готовность героя уверовать в происшедшее: *неужели...?* — сомнение в факте; *как вы решились...?* — лишь вопрос о мотивах прихода; *что ж... стоять?* — чисто риторический вопрос, а по существу приглашение войти. В IV строфе вопрос, касающийся героини, переставлен вперед, а за ним следует повествовательный отрезок — сначала, как всегда, о герое, а затем и о героине. Аккумулировав “реалистическую истинность” повествовательных предложений (с которыми его роднит грамматическая форма) и “сомнения” вопросительных (с которыми его объединяют тематика и позиция в строфе), он решительно отвергает посюсторонность героини¹¹.

Как и в Паст-1,2 и Ок-1, здесь применено кольцевое построение: по содержанию последние две строки стихотворения есть ответ — отрицательный — на вопрос I строфы (*да неужели — ко мне?*), а по форме это повествовательное предложение, образующее, вместе с первой строкой, нарративную рамку всего стихотворения.

* * *

Мы сопоставили тексты двух поэтов чтобы показать, как одна и та же локальная тема предстает совершенно по-разному, будучи пропущена через призму разных поэтических миров. Взяв у каж-

дого автора по два стихотворения, мы продемонстрировали, что манифестации единой темы в пределах одного ПМ обнаруживают — несмотря на различия в специфическом повороте темы и в соответствующем выборе инвариантных мотивов — разительное сходство друг с другом¹² и несходство с ее манифестациями у другого автора.

Для фиксации и измерения этих сходств и различий мы применили ряд понятий (об общих, локальных и инвариантных темах), которые, разумеется, требуют дальнейшей разработки и опробования на более широком материале. Представляется, что одной из актуальных теоретических задач сопоставительной поэтики является создание общего метода описания (и соответствующих метаязыков для каждого автора), который позволил бы делать утверждения типа: “то-то и то-то возможно у такого-то автора, но невозможно у такого-то” и “то-то и то-то возможно у обоих, но у одного оно значит то-то, а у другого то-то”. Последнее особенно интересно — как теоретически, так и эмпирически, поскольку являет яркий случай различия в сходстве; ср. выше такие пары мотивов, как: “вхождение, вторжение” (у Пастернака) / “отворение двери, приглашение войти” (у Окуджавы); “нет сил, сдавливание, задыхание” / “трудность дышать”; “главное, суть, отрицание шелухи” / “главное, единственное, не в этом дело, отрешение, забвение всего ради главного”. Разумеется, практическое проведение этих достаточно очевидных теоретических установок будет тем плодотворнее, чем более верным и детальным будет портрет каждого автора, текста, фрагмента, мотива и слова, привлекаемых к сопоставлению.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Тема и вариации. Пастернак и Окуджава: опыт сопоставительного описания // **Жолковский и Щеглов 1980**: 61—86.

Статья написана и докладывалась в начале 1970-х гг., но опубликована только в эмиграции. Она была — и отчасти остается, несмотря на упрощения, — перегруженной, сочетая три разные честолюбивые задачи: сопоставление двух пар текстов в терминах соответствующих инвариантов; разработку и применение технического аппарата поэтики выразительности; и эксплицитную формулировку сравниваемых мотивов.

¹ Помимо этого, так сказать, пушкинского общего знаменателя, в Паст-2 и Ок-2 можно было бы отметить элементы символистского сюжета о явлении Прекрасной Дамы / Вечной Женственности, в частности ее явлении в виде снега. (Соображение Л. Г. Пановой; см. ее работы **Панова 2006, 2008**.)

² Собственно, сходством двух ПМ объясняется уже сама приемлемость для обоих поэтов общей локальной темы (1): в ПМ Пастернака “любовь” и “свидание” это манифестации темы “контакт”; у Окуджавы “любовь” — воплощение положительного начала.

³ Для сравнения заметим, что в ПМ Пушкина подобный мотив отсутствует, и, скажем, в «Я помню чудное мгновенье...» для контраста к “явлению героини” использованы иные мотивы — пушкинские инварианты “негативные страсти и движение”, “негативное бесстрашие”, “неволя”: *В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты <...> В глуши, во мраке заточенья <...> Без <...> вдохновенья <...> без любви.* Лишь недетализированная *глушь* отдаленно напоминает тему (3).

⁴ Свидетельство С. П. Боброва (сообщено Е. Б. Пастернаком), бывавшего в изображаемой гарсоньерке (на Сивцевом Вражке), слышавшего, как Пастернак говорил, что живет в спичечном коробке, и помнившего этот сорт итальянских спичек.

⁵ Сходный мотив есть в «Докторе Живаго»: на елке у Свентицких Тоня очищает и ест мандарины, вытирая губы и пот платком, который затем сует «назад за кушак или за оборку лифа». На сходство этого эпизода с «Заместительницей» обратил внимание Виктор Франк (69), выделивший общие элементы “мандарин, кушак, испарина, вальс”. Что связь между “запахом мандаринной кожуры и легким возбуждением” осознавалась самим Пастернаком, видно из его письма от 21.10.1958 Ренате Швейцер (Швейцер: 60), где он поражается сходству своей субъективной ассоциации с образом, открывающим стихотворение Ли Бо, присланное ему корреспонденткой (*Сколько держится запах мандарина у женщины, Положившей его подмышку?*). Ср. еще мандельштамовское: *Но взбитых сливок вечен вкус И запах апельсинной корки*, также в любовном стихотворении («Мне жалко, что теперь зима...»).

Заметим, впрочем, что такое однозначно экстатическое прочтение *померанца* — не единственное возможное. По мнению О. С. Седаковой (устно), за этим словом отчетливо слышится **помирание*, контрапунктное к 1-му двустипию и предвещающее *гроб* и *морг* 2-го (о месте “смерти” в композиции Паст-1 см. выше замечание 7). Г. А. Левинтон, со своей стороны, указал автору на возможную связь *померанца* с флердоранжем свадебного обряда. Эта связь была бы одновременно прямой (по линии “союза с женщиной на всю жизнь”, ср. финал стихотворения) и оксюморонной (“красный цвет, эротизм, незаконность” / “белый цвет, чистота, законность”).

⁶ “Связующая цепь” иконически КОНКРЕТИЗИРОВАНА в стихотворении его схемой рифмовки с перетеканием рифм из четверостишия в четверостишие (abab acac dcdé dcdé efef egeg) и настойчивым присутствием ударного о во всех четверостишиях, кроме последнего. Стихотворение четко распадается на три части по два четверостишия в каждой. Первые две, минорные, связаны, однако, почти точной рифмой (*маховой* — нико-

го — *мною* — *иной* — *виной* — *дрвяной*) и четко отделены от третьей, мажорной, в которой впервые отсутствует рифма на *о* и единственный раз присутствует рифма на *у* (противопоставление поддержано открывающим эту часть *Но*). Особенно густые рифменные связи приходятся как раз на среднюю часть, построенную сюжетно на мотиве “опять”, а синтаксически на цепи анафор (*И [опять]...*).

⁷ Эти и многочисленные другие подобные приравнивания, вполне естественные в ПМ Пастернака, являются, возможно, бессознательными, а скорее сознательными, вариациями на тему *Il pleure dans mon coeur Comme il pleut sur la ville* Верлена. Из всех них, включая сделанный в 1938 г. перевод (*И в сердце трава, И дождик с утра*), рассматриваемые строчки Паст-2 — едва ли не самое удачное приближение к верленовскому образу.

Сама паронимическая пара *зачертит/завертит*, возможно, восходит к стихотворению Андрея Белого «Телеграфист», которое открывается картиной печального осеннего пейзажа за окном (*Окрестность леденеет Туманным октябрем. Прокружится, проветит И ляжет под окном*), а в последующих строфах дважды использует рифму (*исчертит/вертит: Служебный лист исчертит* [во второй раз: *Там путь пространства чертит*], *Руками колесо Докушливое вертит, А в мыслях — то и се*).

⁸ По отношению к последующему “вторжению” это конструкция ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ: “визуальный контакт” — “его ограничение” — “физический контакт”. “Ограничение”, в свою очередь, имеет ПРЕДВЕСТИЕМ *зачертит* *иней*.

⁹ В обоих случаях “главное” подчеркивается приемом контрастного ВАРЬИРОВАНИЯ, свидетельствующим, что тематически существенно в ПМ Окуджавы “главное”, а не “радости” или “муки”.

¹⁰ Лексико-семантически сравнение, пожалуй, неудачно: *приход* — это начало чего-то, а *пожарище* — последствия пожара.

¹¹ О другой характерной композиционной схеме в стихах Окуджавы — “нарастании модальности к концу” — см. Жолковский 2005 [1979]б.

¹² Как справедливо указал автору Е. Б. Пастернак, более серьезным вызовом для предлагаемого способа “разведения” двух поэтов явилось бы пастернаковское «Свидание» (цикл «Стихи из романа»):

Засыплет снег дороги, Завалит скаты крыши. Пойду размять я ноги, — За дверь ты стоишь. Одна, в пальто осеннем, Без шляпы, без калош, Ты борешься с волненьем И мокрый снег жуешь. Деревья и ограды Уходят вдаль, во мглу. Одна средь снегопада Стоишь ты на углу. Течет вода с косынки По рукаву в обшлаг, И каплями росинки Сверкают в волосах. И прядью белокурой Озарены: лицо, Косынка, и фигура, И это пальтецо. Снег на ресницах влажен, В твоих глазах тоска, И весь твой облик сложен Из одного куска. Как будто бы железом, Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом По сердцу моему. И в нем навек засело Смиренье этих черт, И оттого нет дела, Что свет жестокосерд. И оттого двоится Вся эта ночь в снегу, И провести границы

Меж нас я не могу. Но кто мы и откуда Когда от всех тех лет Остались пересуды, А нас на свете нет?

Действительно, в соответствии с умудренно-жертвенным духом поэзии позднего Пастернака «Свидание» содержит целый ряд мотивов, родственных, в частности, ПМ Окуджавы. Это и скромность одежды, и жестокосердие света, и общий грустно-одиноким колорит стихотворения, и, главное, иллюзорность, невзаправдашность самого свидания (ср. выше о «не-встрече» в Ок-2) и его участников (*нас на свете нет*; ср. мотив загробной встречи, мотивированный, правда, сновидением, в «Августе»). Интересно, однако, обратить внимание на обилие типично пастернаковских мотивов, облекающих эту «не-пастернаковскую» ситуацию. Назовем некоторые из них.

I строфа, вводящая мотив «свидания» героев (правда, героиня, в отличие от Паст-1,2, не переступает порога), содержит такие инвариантные мотивы Пастернака, как «проникание из дома во внешний мир» и «обволакивание, окутывание» (*завалит, засыплет*).

Строфы II—VI подчеркивают одиночество героини (но не того «исключительного», то есть «великолепного», типа, что в Паст-2), тоску и т.п. Однако и здесь находится место для типично пастернаковских инвариантов.

Многочисленны примеры «прикапания» и сходных видов физического контакта между «природой» и героиней, ср. *Снег на ресницах влажен* с *Туман Густые целовал ресницы* у раннего Пастернака.

Строки *Течет вода с косынки По рукаву в обшлаг*, построенные по схеме «переполнение — обтекание», напоминают мажорные ранние стихи, ср. *скатывается По кровле, за желоб и через; Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага. На чашечку с чашечки скатываясь; Льетса чрез край ледяная струя В пруд и из пруда, в другую посуду*.

«Яркий блеск» (*росинки сверкают в волосах*), гиперболизируясь, дает характерное «озарение» одного объекта (героини) другим (*прядью белокурой*), который, вообще говоря, источником света не является, ср. *Как пеной в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс*.

V строфа содержит типично пастернаковское перечисление.

В строках *Снег на ресницах влажен, в твоих глазах тоска налицо*, хотя и в негативном повороте, характерный инвариант «сильные чувства и переживания», ср. *на Петровы глаза наворачнулись, Слеза их, заливы в осоке! И к горлу балтийские волны, как комья Тоски подкатили...*

Следующие 3 строфы посвящены собственно контакту героев Он представлен, в частности, «оставлением следа», повторенным трижды в VII строфе (сурьма на железе; нарез на сердце; сурьма на сердце) и еще раз в VIII (*засело*), а в IX строфе — «стиранием границ» (*двоится* и т.д.), ср. *Бывало, раздвинется запад В маневрах ненастий и шпал; И в рельсовом витье двоится; Пройду, как образ входит в образ И как предмет сечет предмет*.

«Двоение», таким образом, воплощает здесь одновременно «невзаправдашность» происходящей встречи (*двоится* — «мерещится») и интенсивный контакт (*двоится* — «зацепление и стирание границ»). Это СОВМЕЩЕНИЕ локального минорного мотива, специфического для данного текста (и периода творчества), с мажорным инвариантным мотивом, является кульминацией всего стихотворения.

Заключительная строфа — наименее «пастернаковская» в своей полной отрешенности от этого мира. Но по композиционному эффекту она напоминает «тихие» концовки, данные как бы через перевернутый бинокль, вроде финала «Сосен»: *И публика на полавке Толтится у столба с афишей, Неразличимой вдалеке*.

ОТКУДА ЭТА ДИОТИМА?

Заметки о «Лете» Пастернака

1

Начнем с отрывка из стихов немецкого поэта-романтика рубежа XVIII—XIX веков:

Diotima! edles **Leben!**
Schwester, heilig mir **verwandt!**
 Eh' ich dir die Hand gegeben,
 Hab' ich ferne dich gekannt.
 Damals schon, da ich in Träumen,
 Mir entlokt vom heitern Tag,
 Unter meines Gartens Bäumen,
 Ein zufriedner Knabe lag,
 Da in leiser Lust und Schöne
 Meiner Seele Mai begann,
 Säuselte, wie Zephistöne,
 Göttliche! dein Geist mich an.

Дословный перевод:

Диотима, благородная **жизнь!** **Сестра**, свято мне **родная!** Прежде, чем я подал тебе руку, Я знал тебя издали. Уже тогда, когда я в мечтах, Удалившись от радостного дня, Под деревьями моего сада Лежал, счастливый мальчуган, Когда в тихом наслаждении и красоте Начиная май моей души, [Тогда] Овевал меня, как звуки зефира, Божественные!, твой дух.

Перевод Е. Г. Эткинда:

Как твой лик высок и светел!
 Как я долго ждал, скорбя!
 Прежде, чем тебя я встретил,
 Я предчувствовал тебя.
 В дни, когда, мечтатель юный,
 Я молчал в тени дерев,
 И, перебирая струны,
 Грустный повторял напев,

В дни, когда впервые лира
 Зазвучала в тишине, —
 Как дыхание зефира,
 Прикоснулась ты ко мне.

Здесь примечательно и само обращение к возлюбленной как к *жизни* и *сестре* — за столетие с лишним до Пастернака, и его изъятие из перевода, — со стороны Эткинда, скорее всего, сознательное¹. Кстати, в отрывке отчетливо прописан типично пастернаковский *сад* (в переводе это просто *деревя*), и характерный мотив провиденциального сродства душ, преодолевающего время и другие препятствия (он сохранен в переводе), ср. у Пастернака: *Не зная ваших строк, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник*.

Немецким писателем, примечательным своими пре-текстами к Пастернаку, был Фридрих Гёльдерлин (1770—1843), младший современник Шиллера и Гёте, философ, поэт, автор романа «Гиперион, или Отшельник в Греции» (1797—1799) о любви романтического юноши к его возлюбленной Диотиме и герой реальной любовной драмы (и свидетельствующей о ней переписки) — романа с женой своего нанимателя Сюжеттой Гонтар, преобразенной в его творчестве в тезку женщины, которая объяснила Сократу в «Пире» Платона смысл любви².

При всем постоянстве интереса Пастернака к немецкой поэзии (в первую очередь, Гёте и Рильке), Гёльдерлин ни в его переводах, ни в переписке не фигурирует. Правда, до конца XIX века он был мало известен и практически не переиздавался, но с 1906 года начался своего рода гёльдерлиновский бум, результатом которого стало первое полное издание его произведений 1913—1923 гг. Среди ведущих немецких поэтов XX века, на которых он оказал сильное влияние, был почитаемый Пастернаком Рильке; Гёльдерлина любила также Цветаева.

В пастернаковедении упоминания о Гёльдерлине практически отсутствуют³, хотя важная догадка о знакомстве Пастернака с его творчеством была высказана четверть века назад: «Прямыми документальными подтверждениями чтения Гёльдерлина Пастернаком в 1920-е годы мы не располагаем, но сомнению оно не подлежит»⁴.

Пастернак мог открыть его для себя еще в конце 1900-х, — в мусagetском кругу Гёльдерлина пропагандировал Эмилий Метнер⁵; или в 1912-м, в Марбурге; или в ходе интенсивного общения со знатоком немецкой поэзии Н. Н. Вильмонтом, начиная с 1920 г.; или, наконец, в компании того же Вильмонта и своих новых друзей Г. Г. Нейгауза и В. Ф. Асмуса на переломе от 20-х годов к 30-м, тем более что к этому времени Гёльдерлин получил в Германии широкое признание.

Не останавливаясь на вопросе о предположительном вкладе Гёльдерлина в формирование заглавного образа «Сестры моей — жизни» (наряду со вкладом Верлена, Св. Франциска Ассизского, «Песни Песен» и Александра Добролюбова)⁶, сосредоточусь на вероятном присутствии гёльдерлиновского подтекста в финале «Лета» (1930):

...и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе На пире Платона во время чумы. Откуда же эта печаль, Диотима? Каким увереньем прервать забытьё? По улицам сердца из тьмы нелюдимой! Дверь настезь! За дружбу, спасенье мое! И это ли происки Мэри-арфистки, Что рока игрою ей под руки лег И арфой шумит ураган аравийский, Бессмертья, быть может, последний залог.

Внимание комментаторов обычно сосредотачивается на присутствии в тексте имен Диотимы из «Пира» Платона и Мэри (Мери) из «Пира во время чумы» Пушкина, на каламбурном совмещении двух «Пиров» и на перифразе из Песни пушкинского Председателя:

Средь грозных волн и бурной тьмы, И в аравийском урагане <...> Бессмертья, может быть, залог! <...> Нам не страшна могилы тьма <...> Бокалы пеним дружно мы...

«Пир» Платона прямо назван в тексте, и участник ирпеньской компании философ В. Ф. Асмус (его жене в первых публикациях было посвящено стихотворение) занимался комментированием этого диалога (см. **Пастернак**, 1: 490), в котором идет речь о дружбе, являющейся, подобно эросу и творчеству, путем к бессмертию. Подкрепляется эта отсылка и включенностью платоновской Диотимы в цепь *вековых прототипов*: при первом же упоминании о ней Сократ сообщает, что она добилась для афинян во время жертвоприношения перед чумой десятилетней отсрочки этой болезни (**Платон**: 130). По вычислениям историков, чума поразила Грецию в 430-м году до н. э.; она была описана Фукидидом, «верившим в прототипы»⁷. Кстати, еще один прототип скрывается в пушкинском подтексте «Лета» (и его английском источнике — поэме Вильсона «Чумной город»): Председатель относит происхождение *жалобной песни* Мери к какой-то прошлой эпидемии, ср.:

В дни прежние чума такая ж, видно, Холмы и доли ваши посетила, И раздавались жалкие стенанья <...> И мрачный год... <...> Едва оставил память о себе В какой-нибудь простой пастушьей песне Унылой

и приятной... Нет, ничто Так не печалит нас среди веселий, Как томный, сердцем повторенный звук!..

Но в целом состав этого палимпсеста вечных возвращений представляется не столь элементарным и однозначным; налицо сдвиги и смешения ролей.

Прежде всего, получается, что *Мэри-арфистке* как бы переданы для исполнения слова из Песни Председателя, тогда как у пушкинской Мери есть собственная, которая, однако, в «Лете» не цитируется. Впрочем, переиначено и то, что цитируется: типично пастернаковский призыв *По улицам сердца из тьмы нелюдимой! Дверь настезь!*... противоречит пушкинскому тексту: *Как от проказницы зимы, Запремся также от Чумы!*⁸ Далее, ни в той, ни в другой из Песен, ни в пушкинских ремарках нет ни слова об арфе (появляющейся в финале «Лета» дважды на протяжении трех строк), и хотя музыкальные инструменты упоминаются в песне Мэри Грей в поэме Вильсона (*I gaed into a small town — when sick o'my roaming — Where ance play'd the viol, the tabor, and flute*)⁹, это не снимает вопроса о том, почему пастернаковская Мэри — *арфистка*? И, кстати, почему из *Мери* она сделана *Мэри*?

Пушкинская (и вильсоновская) Мери — шотландка (Луиза: *Вальсингам хвалил Крикливых северных красавиц: вот Она и рассталась. Ненавижу Волос шотландских этих желтизну*). Этим перебрасывается ассоциативный мостик к неоднократно попадавшей в сферу поэтического внимания Пастернака *королеве шотландцев* Марии (Мэри) Стюарт, героине переведившихся им драм Суинберна, Шиллера и Словацкого, а также его собственной «Вахханалии». Для Пастернака Мария Стюарт была одним из воплощений инвариантного у него образа “пленной красавицы”, яркой падшей женщины, сродни Ларе из «Доктора Живаго»¹⁰ В связи с «Летом» особый интерес представляют рассуждения о соответствиях между эпохами и реинкарнациях поэтов в сравнительно ранней заметке «Несколько положений» (1918, 1922):

«В чем чудо? <...> В том, что жила раз на свете <...> семнадцатилетняя девочка <...> Мэри Стюарт и как-то в октябре у окошка, за которым улюлюкали пуритане, написала французское стихотворение <...> В том, что однажды в юности у окна, за которым кутежничал и бесновался октябрь, английский поэт <...> Суинберн закончил “Chastelard’a”, в котором тихая жалоба пяти Марииных строф вздулась жутким гуденьем пяти трагических актов. В <...> том, наконец, что когда как-то раз <...> переводчик [т.е. сам Пастернак] взглянул в окно, он не знал, чему ему удивляться больше. Тому ли, что елабужская вьюга знает по-шотландски <...> или же тому что девочка и ее

печальник, английский поэт, так хорошо <...> сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих <...> Вот в чем чудо. В единстве <...> жизни этих троих <...> в заправдашнем октябре неизвестно какого года, который гудит, слепнет и сипнет там, за окном, под горой, в <...> искусстве» (**Пастернак, 4:** 368—369).

Именно таким “чудом” станет вековой палимпсест в финале «Лета», пророчески намеченный десятком лет ранее. А еще четверть века спустя мотивы вечного возвращения и игры (параномастически вписанной в изображение Мэри-арфистки: *Что рока игрою ей под руки лег*), встретятся в стихах о постановке «Марии Стюарт» Шиллера в переводе Пастернака с Аллой Тарасовой в главной роли:

То же бешенство риска, Та же радость и боль Слили роль и артистку, И артистку и роль. Словно буйство премьерши Через столько веков Помогает умершей Убежать из оков. Сколько надо отваги, Чтоб играть на века, Как играют овраги, Как играет река, Как играют алмазы, Как играет вино, Как играть без отказа Иногда суждено («Вакханалия»; 1957; отмечу еще и параномастическую переключку артистки с арфисткой, скорее всего, не случайную).

От Мэри-арфистки обратимся к Диотиме. Здесь дело, по-видимому, тоже не ограничивается очевидной отсылкой к Платону: Диотима «Лета» «вбирает в себя <...> и атрибуты гёльдерлиновской героини»¹¹. Попытаемся обосновать наличие в «Лете» этого интертекстуального слоя и начнем опять-таки с неясностей, остающихся при сугубо платоновском прочтении и разрешающихся при обращении к Гёльдерлину.

Прежде всего, таков вопрос к Диотиме о причинах ее печали. Пересказывая учение Диотимы об эросе, Сократ делает это в вопросно-ответной форме, как бы дословно воспроизводя свой разговор с ней, по ходу которого он несколько раз обращается к ней по имени, однако о печали речь ни разу не заходит. Зато в стихах и романе Гёльдерлина мотив “печали” проходит неоднократно; печаль является чертой характера Диотимы и ее состояния, приводящего к смерти. Посредническую роль при этом играет печальный колорит Песни Мери, отмеченный Председателем (ср. в особенности его слова: *жалобная песня и печалит*).

В разговорах Сократа с Диотимой вообще отсутствует личный, эмоциональный и тем более любовный элемент, — проблема эроса в его отношении к бессмертию рассматривается там чисто теоретически, и Сократ выступает в роли почтительного ученика.

Пастернаковское же стихотворение посвящено знакомой ему и влюбленной в него, правда, безответно, женщине, Ирине Сергеевне Асмус, и было воспринято ею «чуть ли не как объяснение в любви» — несмотря на подчеркнутое проведение в нем темы дружбы¹². Противоречие снимается, однако, если усмотреть в имени *Диотима* (знаменующем финальный перескок текста в модус прямого обращения) отсылку к героине, музе и тайной возлюбленной Гёльдерлина. Утешение же этой печальной — ибо нелюбимой — Диотиме лирический субъект предлагает черпать в дружбе, кстати, занимающей в «Гиперионе» гораздо большее место, чем в «Пире» Платона; есть там и эпизод с отказом Гипериона от притязаний на Диотиму.

Но если Ирина Сергеевна Асмус — Диотима, то «Мэри-арфистка, постигнутая аравийским ураганом, — конечно же Зинаида Николаевна, предмет большой любви, зажегшейся в сердце поэта <...> Автор стихотворения <...> ищет спасения в дружбе. Тщетно, конечно» (**Вильмонт 1989:** 182). При такой интерпретации разговор о дружбе обретает еще одну прагматическую роль — не утешения для нелюбимой женщины, а сублимации по отношению к любимой. Развивая эту биографическую проекцию, можно добавить, что Зинаида Николаевна годилась на роль арфистки в том смысле, что она играла на рояле, а главное — соответствовала волновавшему Пастернака типу “пленной красавицы” / Марии Стюарт; он предчувствовал (вспомним провиденциальный мотив пред-узнания из гёльдерлиновского стихотворении к Диотиме), а затем взволнованно переживал факт ее ранней связи с много более старшим кузенном, отразившийся затем в истории Лары и Комаровского. Ср.:

«<Ж>ена у <Нейгауза> красавица, какой, по-видимому, судя по свидетельствам и судьбе, была Мария Стюарт» (письмо родителям от 5.11.1930. Москва; **Пастернак 2004а:** 502);

«<Т>аково было с первой встречи действие ее особой красоты на меня, ее крови, ее тайны, ее истории <...> И <я> рассказал бы ей ее повесть, восхитив ее тем, что не зная ее» (письмо сестре Жозефине от 11.2.1932. Москва; **Пастернак 2004а:** 528);

«Я <...> сказала, что с пятнадцатилетнего возраста жила со своим двоюродным братом, которому было сорок пять лет [сестра!] <...> Он сказал: “Как я все это знал! Конечно, вам трудно поверить, что, первый раз теперь это слыша, я угадал ваши переживания”». (**Пастернак 3.:** 179);

«Мне бы очень хотелось написать о ней <...> все то, что меня больше всего ранит и поражает в ее немилосердно рано и страшно (с 15-ти лет) начавшейся жизни женщины» (письмо отцу. Май 1932.

Москва. Пастернак 2004а: 542; см. тж. письмо к Жозефине от 24.5.1932; Пастернак 2004а: 544–545).

Но дружбу поэт предлагает все-таки не Мэри, а Диотиме. Впрочем, вопрос, кто здесь кто, тоже решается не просто. Как понимать, например, *происки Мэри-арфистки*? В сюжетно-биографическом плане это, повидимому, успокоительный ответ Ирине Сергеевне, которая ревниво переживала возникший на ее глазах роман Пастернака с ее подругой — дескать, не надо винить Зинаиду Николаевну, так судил рок. А в структуре стихотворения *происки* завершают целую серию “аморально-зловещих” мотивов¹³, ср. ряд: *о бегстве из-под кабалы — сумерек хитрый маневр — жуликов — в жару бредовом — губ, перетянутых сыпью — налет недомолвок*. В этом топосе «Лета» обычно усматривается осторожный намек на обстановку раскулачивания, коллективизации, голода и т.п., бесспорно, ощущаемую за кадром и мотивирующую образ чумы и размышления о бессмертии¹⁴, чем, однако, не отменяется любовно-дружественно-метапоэтическая доминанта стихотворения. *Недомолвки*, как это нередко бывает в поэзии, в частности у Пастернака, снимаются далеко не полностью. Горло прочищается в том смысле, что от пейзажно-бытовых зарисовок стихотворение переходит в интертекстуальный и архетипический регистр, но многослойность финального палимпсеста делает его уклончиво неоднозначным.

Если стихотворение — любовное, во всяком случае, если оно допускает такое понимание, особенно через гёльдерлиновскую Диотиму, а влюблен Пастернак, причем «незаконно», в Зинаиду Николаевну, то возникает вопрос о возможности наложения последней на возлюбленную и героиню Гёльдерлина. Основания для этого есть — в любовной истории Гёльдерлина и Сюзетты Гонтар, в личности реальной Сюзетты и вымышленной по ее образу героини стихов и романа.

Диотима у Гёльдерлина поет, играя на арфе и на лютне, тем самым образуя параллель к *арфистке* «Лета»; кстати, на клавишине, флейте и мандолине играл и сам Гёльдерлин, ср. музыкальную ипостась Пастернака.

Черноволосая Сюзетта походила на южанку, гречанку (Дейч: 23); брюнеткой была и Зинаида Николаевна, по происхождению на четверть итальянка (Вильмонт: 147, Озеров 1993: 445), и эту ее иностранность, для Пастернака существенную, он передал Ларе Гишар, возлюбленной Юрия Живаго (ср. еще сходство фамилий Гишар — Гонтар). Интересно, что «чужестранкой» постоянно называет свою Диотиму, жительницу Мантинеи, т.е. города в Арка-

дии, Сократ; видимо, ориентируясь на эту иностранность, Вильмонт называет ее «египтянкой» (Вильмонт 1989: 182).

Зинаида Николаевна восхищала Пастернака тем, что ее «кастрили дышат поэзией», в чем он находил проявление неразрывной связи возвышенного и бытового:

«Я любила собирать хворост в лесу, и однажды он <...> предложил свою помощь <...> собранного им топлива хватило на все лето <...> Мне казалось, что такой большой поэт не должен быть сведущ в бытовых и хозяйственных делах <...> Я уговаривала его бросить, и он спросил: “Вам стыдно?” Я ответила: “Да, пожалуй”. Тут он прочел мне целую лекцию. Он говорил, что поэтическая натура должна любить повседневный быт и что в этом всегда можно найти поэтическую прелесть. По его наблюдениям, я это очень хорошо понимаю, так как могу от рояля перейти к кастрюлям, которые у меня, как он выразился, дышат настоящей поэзией. Он рассказывал, что обожает топить печки» (Пастернак 3.: 177).

Ср. в «Гиперионе»:

«Тысячу раз я смеялся над людьми, которые воображают, что натуре возвышенной отнюдь не положено знать, как готовится овощное блюдо. Диотима же умела вовремя и попросту упомянуть об очаге, и нет, разумеется, ничего благородней, чем благородная девушка, которая поддерживает полезный для всех огонь в очаге, и подобно самой природе, готовит приятное яство» (Гёльдерлин 1988а: 112)¹⁵.

Наконец, Гёльдерлин и Сюзетта были похожи друг на друга, как брат и сестра (Дейч: 23; вспомним обращение к Диотиме как к жизни и сестре!), а на Зинаиду Николаевну Пастернаку вскоре предстояло перенести (в стихах и письмах) “сестринскую” тропику, разработанную для Елены Виноград¹⁶, тем более что, подобно будущей героине «Доктора Живаго», Зинаида Николаевна «на войне была сестрой милосердия» (письмо Жозефине от 11.2.1932; Пастернак 2004а: 529).

Итак, налицо многозначность образов как Диотимы, платоновской, но в то же время гёльдерлиновской и, значит, Сюзетты, так и Мэри/Мери, пушкинско-вильсоновской, но тем самым шотландской, в частности суинберновской, то есть Марии Стюарт, и их соотнесенности с Ириной Сергеевной и Зинаидой Николаевной. Следующим естественно встает вопрос об интертекстуальных проекциях лирического субъекта стихотворения, то есть, попросту говоря, самого Пастернака.

В «Пире» Платона он, по-видимому, отводит себе роль Сократа — единственного среди собеседников знакомого Диотимы и главного источника мудрости, а в пушкинском «Пире» — роль Председателя, опора на речи и доминантную роль которого позволяет ему косвенно отождествить себя с Пушкиным — в надежде с помощью эроса/искусства обрести поэтическое бессмертие. К пушкинской автопроекции, для Пастернака вообще характерной, в «Лете» подключен и “арабско-африканский” компонент, заметный в его пушкинских вариациях и закрепленный в его мифопоэтическом образе знаменитой цветаевской формулировкой 1922 г.: «что-то в лице зараз и от араба, и от его коня»¹⁷. В этом свете аравийский ураган, ложащийся под руки Мэри, прочитывается не только как иносказательное изображение любовной страсти поэта (Вильмонт: 180), но и как его непосредственная сигнатура, удостоверяющая (пусть со скромной недомолвкой) возвращение в его лице, через *столетье с лишним*, самого Пушкина.

Все эти проекции либо очевидны, либо потенциально заданы традиционной интерпретацией стихотворения. А насколько правомерна проекция Пастернака на Гёльдерлина/Гипериона?

Сходств немало. Подобно Пастернаку, Гёльдерлин был философом, музыкантом, поэтом, прозаиком. В стихах к Диотиме он разрабатывал близкий Пастернаку образ возлюбленной-жизни-сестры. Его роман «Гиперион» построен на многослойном наложении эпох и персонажей: герой — греческий юноша 1770-х годов, но сквозь эту очень условную историческую «реальность» просвечивают, с одной стороны, древняя Греция, а с другой — современная немецкая проблематика, реалии и события из жизни автора и прототипы из числа его друзей и знакомых, не в последнюю очередь, Сюжетта Гонтар, alter ego героини романа, в свою очередь, прототипически связанной со своей тезкой — платоновской жрицей. Это, как легко видеть, во многом аналогично ситуации «Лета». Дополнительную привязку к политически актуальному и притом российскому контексту (в pendant к афинской чуме 430 г. до н. э., российской холере 1830 г. и сталинской коллективизации рубежа 1930-х) образует длинный эпизод во втором томе «Гипериона», где на сцену выходят русские войска (сражающиеся за освобождение Греции от османского владычества, на этом отрезке истории и в рамках романа неудачно — из-за бандитского поведения греческих повстанцев, которое тяжело травмирует примкнувшего к их борьбе Гипериона), так что любовная драма дается на фоне исторической. Кстати, наличие исторического пласта, столь важное в «Лете», отличает роман Гёльдерлина от любимого Пастернаком, но в этом смысле не релевантного «Вертера» Гёте.

Вероятность пастернаковского самоотождествления с Гёльдерлином повышается благодаря еще одной прототипической ситуа-

ции — свидетельству Н. Н. Вильмонта, вспоминающему о своем разговоре с Пастернаком 12 апреля 1930 года, в котором, в свою очередь, оживает разговор Пастернака с молодым Эрнстом Кассирером в Марбурге 4 июля 1912 года:

«Я сказал ему, что мне недостает в главке “Охранной грамоты”, посвященной Марбургу, его разговора с <...> Кассирером после юбилея Германа Когена <...> Борис Леонидович в нем затронул вопрос о “модальности” понятий, о их “принципиальной нетождественности” <...> в связи с их “включаемостью” в различные сферы научного и общекультурного сознания <...> высказал[л] мысль, что <...> подойти к проблеме “единства человека” <...> можно только под углом Sprachphilosophie <...> критической философской истории языковых образований...

— Голубчик! Так вы же напали на философскую золотую жилу! <...>, — воскликнул Кассирер. — Беритесь безотлагательно за ее <...> разработку!

Я горячо убеждал Пастернака, что Кассирер не ошибся и запись этого разговора возьмёт никак не меньшее значение, чем пресловутый юношеский набросок Гёльдерлина, якобы легший в основу философских систем его однокашников по Тюбингенской богословской семинарии, Шеллинга и Гегеля, — набросок, о котором неизменно говорилось во всех новейших трудах по истории немецкого <...> идеализма — у Дильтея, Кронера и того же Кассирера (авторство Гёльдерлину приписывал Кассирер)» (Вильмонт: 148—149).

Параллель между Гёльдерлином, ранний набросок которого повлиял на его великих современников-философов, и Пастернаком, поражающим своими философскими прозрениями Кассирера, убедительна, прежде всего, в своих самых общих, судьбоносных чертах. Но она касается и самой сути упомянутых философских идей: проблемы «единства человека», занимавшей уже Гёльдерлина, и подхода к ней обоих поэтов с языковой, словесной, поэтической точки зрения. В любом случае, эта параллель проливает свет на вероятность сознательного самоотождествления Пастернака с Гёльдерлином, пусть даже с подачи Вильмонта.

Более того, с «Летом» имеет место переключки и еще в одном, так сказать, сюжетно-психологическом отношении. Продолжим цитату из Вильмонта:

«Пастернак слушал меня с величайшим вниманием:

— Подождите, Коля! Во-первых, этот марбургский разговор вряд ли напечатают в литературном журнале. И, во-вторых, это мно-

гих оттолкнет своей сугубой философичностью от моей “Охранной грамоты”. Ну, скажем, Ирину Сергеевну и... м-м-м... Зинаиду Николаевну. А это нехорошо <...> Но то, что вы все это сказали <...> прекрасно! Спасибо. Да у меня и было об этом <...> И черновик сохранился.

Он извлек из ящика три зачеркнутых страницы, покрытые его нарядным почерком, и тут же прочитал их <...>

— Вы все-таки знаете меня лучше, чем кто-либо» (**Вильмонт**: 148)¹⁸.

Подключение к разговору о Гёльдерлине, Гегеле, Шеллинге, Когене и Кассирере имен двух замужних дам и готовность Пастернака в развитии своих философских идей идти на определенные недомолвки, учитывая личное (и взаимно-конфликтное) отношение к нему этих дам, настолько сильно напоминают ситуацию «Лета», что не исключена невольная ретроспективная ретушь мемуаристом собственных воспоминаний. Тем не менее, свидетельство Вильмонта нельзя сбрасывать со счетов, хотя бы и принимая его *sum grano salis*.

Многообразие *хитрых маневров* Пастернака по взаимоналожению и перемешиванию исторических, литературных и личных отсылок «Лета» могло послужить одной из причин, почему этим стихотворением так восхищался мастер подобной интертекстуальной и перепутывательной техники Осип Мандельштам: «Гениальные стихи!», — сказал он Эмме Герштейн году в 1932-м или 1933-м (**Герштейн**: 195). Кстати, высоко ценила «Лето» и Ахматова, в остальном «Второе рождение» не принимавшая¹⁹. В этом признании со стороны двух великих соперников автора могла сыграть роль оригинальная стихотворная, в частности строфическая, организация текста, к которой мы теперь обратимся.

2

В формальном отношении «Лето» — один из шедевров Пастернака²⁰, но отнюдь не в силу соблюдения какой-то строгой формы, как в двух «Балладах», обращенных соответственно к Нейгаузу и к Зинаиде Николаевне, хотя в комментариях к «Лету» в одном из изданий ему приписана «стихотворная форма французской баллады» (**Пастернак**, 1: 490)²¹. В действительности, вместо всего трех разных рифм (как полагается в балладе из восьмисложных восьмистиший), в стихотворении их 15, хотя общее число строк, 44, и соответствовало бы балладе из пяти восьмистиший с катреном-посылкой. Отклоняется от русской традиции в передаче такой бал-

ладной формы и размер «Лета», 4-стопный амфибрахий, тогда как принят 4-стопный ямб²².

Строфы	Лето	Рифмы
I	Ирпень это память о людях и лете, О воле, о бегстве из-под кабалы, О хвое на зное, о сером левкое И смене безветрия, ведра и мглы	A b C .b
II	О белой вербене, о терпком терпении Смоли; о друзьях, для которых малы Мои похвалы и мои восхваленья, Мои славословья, мои похвалы.	D b D b
III	Пронзительных иволог крик и явление Китайкой и углем желтило стволы, Но сосны не двигали игол от лени И белкам и дятлам сдавали углы.	D b D b
IV	Сырели комоды, и смену погоды Древесная квакша вешала с сучка, И балка у входа ютила удода, И, детям в угоду, запечье сверчка.	E f E f
V	В дни съезда шесть женщин топтали луга. Лениво паслись облака в отдаленьи. Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землею саженные тени ирпенек И с небом пожар полосатых панев.	f E g E E g
VI	Смеркалось, и, ставя простор на колени, Загон горизонта смыкал полукруг. Зарницы вздымали рога по-оленьи, И с сена вставали и ели из рук Подруг, по приходе домой, тем не мене От жуликов дверь запиравших на крюк.	E h E h E h
VII	В конце, пред отъездом, ступая по кипе Листвы облетелой в жару бредовом, Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом.	I j I j

VIII	И осень, дотоле вопившая выпью,	I
	Прочистила горло; и поняли мы,	k
	Что мы на пиру в вековом прототипе	I
	На пире Платона во время чумы.	k
IX	Откуда же эта печаль, Диотима?	L
	Каким увереньем прервать забытьё?	m
	По улицам сердца из тьмы нелюдимо!	L
	Дверь настезь! За дружбу, спасенье мое!	m
X	И это ли происки Мэри-арфистки,	N
	Что рока игрою ей под руки лег	o
	И арфой шумит ураган аравийский,	N
	Бессмертья, быть может, последний залог.	o

Строфика «Лета» (*AbCb DbDb DbDb EfEf fEgEEg EhEhEh IjIj IkIk LmLm NoNo*), хотя и тяготеющая в некоторых отношениях к французской балладе, не поддается простому описанию. Сначала идут 4 катрена, потом 2 шестистишия, потом опять 4 катрена, причем некоторые образуют нерегулярные крупные единства благодаря точным или приблизительным рифменным сериям (*b, D, E, I*). Этот частичный, так сказать, динамичный, порядок подрывается наличием холостых строк (*A, C*), а также ретроспективной (и неточной) рифмовкой начальной строки первого шестистишия (*луга*) с предыдущим катреном (*сучка — сверчка — луга*), а не со «своим» шестистишием, так что в рифменном плане смысле получается последовательность двух пятистиший — как бы попытка балладного десятистишия с характерным повтором рифмы *f* в середине). Некоторое приближение к балладным строфам можно усмотреть и в парах катренов II—III, VI—VII и VIII—IX (в последней паре разные рифмы схожи, о чем ниже).

Неправильности компенсируются обилием внутренних рифм в отдельных строках и между строками одной и даже разных строф, не говоря о привычном богатстве пастернаковских аллитераций и паронимасий, а также общим рифменным рисунком стихотворения, постепенно проясняющимся к концу. Попробуем его схематизировать и осмыслить.

Два заключительные катрена образуют квази-восьмистишие с женскими рифмами на *И* и мужскими на *О* (*Диотима — забытьё — нелюдимо! — мое — арфистки — лег — аравийский — залог*), а два предыдущие объединены сквозной женской рифмой на *И/Ы* (*кипе — сытью — вытью — прототипе*), как бы готовящей финальное восьмистишие, но разделены мужскими — на *О* (*бредовом —*

рукавом, готовящими финал) и на *Ы* (*мы — чумы*). К финальному торжеству *И*, причем двойного (ударного и безударного), приходящегося на образы героинь и лирического субъекта (*Диотима — арфистки — аравийский*), и *О*, связывающего первичное местоимение (*мое*) с самоотдачей поэта героине (*лег*) и гарантией прототипического бессмертия (*залог*), и ведет вся рифменная структура стихотворения в целом.

Среди мужских окончаний выделяются проходящие несколько раз рифмы на *Ы* (серия: *кабалы — мглы — малы — похвалы — стволы — углы* и пара *мы — чумы*) и на *О* (к уже упомянутым добавим как бы предвещающую их пару *маневр — панев* в V). Среди женских бесспорно доминируют рифмы на *Е* (цепочка: *терпеньи — восхваленья — явленье — лени*, после краткого перебора женскими рифмами на *О*, подхватываемая снова: *отдаленьи — репейник — ирпенек — колени — по-оленьи — тем не мене*). Но в последних 16 строках это женское *Е* решительно сменяется более острым и лейтмотивным *Ы/И*, а мужское *Ы* — более закрытым (и контрастным к женскому *Ы/И*) *О*; иными словами, отмена *Ы* происходит в составе как мужских рифм (*Ы —> О*), так и женских (*Ы —> И*). Особенно интенсивное столкновение между *Ы* и *И* происходит в третьем от конца катрене VIII, где все рифмы — на *И/Ы*. В женских рифмах происходит обращение последовательности *И —> Ы* из предыдущего катрена (VII: *кипе — сытью*; VIII: *вытью — прототипе*), так что *И* торжествует; но в мужских сохраняется — в последний раз — *Ы* (*мы — чумы*, цитатное из Пушкина).

Автометаописанием этого лейтмотивного фонетического сдвига являются слова *прочистила горло*, по сюжету маркирующие поворот к архетипическому осмыслению, а фонетически задающие оба главных рифменных гласных финала (*И, О*) и закрепление, вместо «нечистого» *Ы*, — «чистого» *И* (правда, во второй половине строки, зеркальной к первой, *Ы* еще держится: *и поняли мы*). Предвестием этого ключевого оборота была строка *Пронзительных иволог крик и явленье*, тоже интенсивно огласованная на *И* и *О*, но кончающаяся «средней» рифмой на *Е*, доминантной в начале и середине текста. Кстати, в основном на сдвиге от *Е* к *И* строится и паронимастическое развитие появляющегося близко к концу эмблематичного слова *пире* (и связанного с ним *прототипе*) из цепочки: *Ирпень — тернком — терпеньи — репейник — ирпенек — запиравших — пред — перетянутых — на пиру — прототипе — на пире*²³.

Соблазнительно предположить, что автометаописательный образ прочистки горла, причем в последовательно «птичьей» огласовке (горло прочищает осень-выпь, которой предшествуют прон-

зительные иволги, дятлы, вещая квакша, угод, а также сверчок) является сознательным или бессознательным откликом на известный мандельштамовский панегирик стихам Пастернака, подчеркнуто выдержанный в характерном для Пастернака орнитологическом коде:

«Эта горящая соль каких-то речей, этот *посвист*, *щелканье* <...> с неслышанной силой воспрянули в поэзии Пастернака <...> Она безвкусна потому, что *бессмертна*; она бесстильна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом *цокающего соловья*. Да, поэзия Пастернака прямое *токованье* (*глухарь на току, соловей по весне*), прямое следствие особого физиологического устройства *горла*, такая же родовая примета, как *оперенье*, как *птичий хохолок*. Это — *круто налившийся свист*, / Это — *щелканье сдавленных льдинок*, / Это — *ночь, леденящая лист*, / Это — *двух соловьев поединок* <...> Стихи Пастернака почитать — *горло прочистить*, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза» (Мандельштам 1990, 2 [1923]: 210).

Отклик Мандельштама мог — опять-таки сознательно или бессознательно — сказаться на восторженном приятии им пастернаковского стихотворения.

В целом же, сложная звуковая структура «Лета», с ее многочисленными переплетениями, повторами, возвращениями и продвижениями, венчаемыми, наконец, решительным финальным сдвигом, вторит содержательному плану стихотворения, который акцентирует тесноту дружеских связей, полную, однако, *маневров*, *недомолвок*, *происков* и двусмысленных эмоциональных поз, и многослойно наложенный на все это палимпсест эпох, исторических персонажей и литературных прецедентов, с прототипической многозначностью проступающий в финале²⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи Жолковский А. К. 2006.

¹ В зависимости от времени и обстоятельств работы над переводом (опубликованным в Гельдерлин 1969: 83—85) можно предположить желание то ли компрометировать переводимого автора ассоциацией с опальным тогда Пастернаком, то ли подрывать уникальность пастернаковской сигнатуры переключкой с возможным источником. Оригинал существует и в двух более ранних редакциях, но перевод Эткинда во всем остальном явно следует последней.

Кстати, уравнение “любимая = жизнь” встречается у того же поэта еще в одном стихотворении, обращенном к Диотиме, причем переводчик — другой! — опять уклоняется от применения пастернаковской формулы:

Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter, In der gealterten Welt blühst du verschlossen, allein... («An Diotima»);

Букв.: *Прекрасная жизнь! ты живешь, как нежные цветы зимой, В старившемся мире цветешь ты запертая, одинокая...* («К Диотиме»)

Sолнце жизни! Цветком, огражденным от непогоды, Нежная, в мире зимы замкнуто ты расцвела... («К Диотиме»; пер. И. Белавина; Гельдерлин 1988а: 275);

Из жизни любимая сделана *солнцем жизни*, что звучит приемлемее, стандартнее и смазывает смелый — прото-пастернаковский — образ.

² Именованье музы/возлюбленной поэта/философа Диотимой было принято в литературе XVIII в., на которую ориентировался Гельдерлин (Беляева: 631).

³ Отсутствуют они, в частности, в информативной книге Эванс-Ромейн 1997.

⁴ См. Флейшман 2003 [1980]: 345. По свидетельству близко знавшего Пастернака младшего современника, в разговоре с ним (состоявшемся, по-видимому в 1946 г.) Пастернак, отрицая влияние на него Гельдерлина (а также Блока, Хлебникова и Валери), признал знакомство с его стихами: «одно время после <первой мировой> войны <...> был очень в ходу Гельдерлин, немецкий полубезумный поэт времени Шиллера. Я никогда не мог его понять» (Иванов 1990). Упоминание о Гельдерлине есть в письме Пастернака к В. П. Полонскому (1.6.1927) — в связи с работой Н. Н. Вильмонта над статьей о нем для БСЭ (Пастернак, 5: 209). В 1920-е (и отчасти 30-е) годы Пастернаку неоднократно писала о Гельдерлине Цветаева, ставя их в один ряд друг с другом, а также с Гёте, Гейне, Рильке, Новалисом и Вагнером (Цветаева, Пастернак: 98, 238, 243, 329, 562, 563).

⁵ Белый вспоминает: Метнер «многое мне разъяснил в стиле Ницше, сближая Ницше с романтиками и с поэтом Гельдерлином» (Белый: 101); «застаешь дома Метнера; он тебе в уши — Новалисом, Гельдерлином» (Белый: 306).

⁶ См. Жолковский 2005 [1997].

⁷ См. Гутше 1981.

⁸ Правда, мотив “запирания” проходит в стихотворении раньше (*От жуликов дверь запиравших на крюк*), создавая отказный ход к растворению настежь; ср. Гутше 1981: 90.

⁹ См. Вильсон: 582. Прямых свидетельств об изучении Пастернаком английского источника пушкинской маленькой трагедии, написанной ста годами ранее — во время болдинской осени и эпидемии холеры 1830 года, нет, но есть косвенное: размер «Лета» (Ам4жм) совпадает с размером песни Мэри Грей (у Пушкина не сохраненным); замечено Е. Б. Рашковским, см. Пастернак 2004б: 86.

¹⁰ См. Барнз 1996 [1990].

¹¹ См. Флейшман 2003 [1980]: 345, Пастернак, I: 490.

Опыт проецирования современного кружка художников и мыслителей на участников платоновского «Пира» и на персонажей гёльдерлиновского романа имел место в культуре Серебряного века — двадцатью пятью годами ранее, в виде общества «Друзей Гафиза» под эгидой Вячеслава Иванова, жена которого, Зинаида Дмитриевна Зиновьева-Аннибал, носила там имя Диотимы; Диотимой названа она, в частности, в стихотворении Иванова «Друзьям Гафиза» (1906; опубл. 1974); см. Богомолов: 71, 76, 79. Вопрос о знакомстве ирпеньской компании с этим прецедентом и его возможном на них влиянии заслуживает внимания.

¹² См. Пастернак З.: 178—179, Вильмонт: 182.

¹³ Об этом инвариантном мотиве Пастернака см. Жолковский 2009 [1984]а.

¹⁴ См. Гутше: 89—90, Поморска: 42—50, Пастернак Е. Б. 1997: 447.

¹⁵ Домашние заботы, в основном о детях, украшают и вертеровскую Лотту, но аналогичных программных утверждений там нет.

¹⁶ См. Жолковский 2005 [1997].

¹⁷ Ср. еще прозвище «мулат», под которым Пастернак фигурирует в «Алмазном венце» Катаева.

¹⁸ Фрагмент, о котором идет речь, хронологически должен был бы помещаться где-то между 8-й и 10-й главками Второй части «Охранной грамоты», появившейся в 4-м номере «Красной Нови» за 1931 год, и комментаторы философских конспектов Пастернака соответственно относят разговор к 1931 году (Флейшман и др.: 89—90); если же разговор действительно состоялся 12.4.1930, то обсуждаться могла рукопись «Охранной грамоты». По свидетельству Е. Б. и Е. В. Пастернаков, в архиве Б. Л. Пастернака упоминаемого фрагмента не обнаружено.

¹⁹ См. Флейшман 1984: 101, с отсылкой к запискам Чуковской, см. запись от 26.6.1940: «Не люблю эту книгу <...> Знаете, какие стихи я люблю у него? Ирпень. “Откуда же эта печаль, Диотима?”» (Чуковская 1997: 155)

²⁰ О поэтической технике «Лета» см. Планк 1960: 110—112, Дёринг: 91—95, 129, 150—151, Гутше 1981.

²¹ Об этих балладах, особенно нейгаузовской, см. Жолковский 2005 [1999].

²² Этот размер применен в двух более правильных французских балладах Пастернака («Балладе» и «Второй балладе») и, кстати, в перефразируемой в финале «Лета» Песне Председателя, от которой поэт, видимо, считает нужным оттолкнуться.

²³ О параномастической цепи *Ирпень* — ... —... — *пир* см. Гутше: 87.

²⁴ В добавление к принятым в пастернаковедении пушкинско-платоновским подтекстам финала и к предложенным в статье гёльдерлинов-

ским, стоит задуматься над еще одним — тютчевским «Цицероном» (1829 или 1830, публ. 1831).

Знаменитый хрестоматийными строчками: *Блажен, кто посетил сей мир В его минуты роковые! Его призвали всеблагие Как собеседника на пир, релевантными для «Лета» как своим общим смыслом, так и лексикой (роковые, пир; ни у Пушкина, ни у Вильсона рока нет), «Цицерон» перекликается с «Летом» еще и мотивом бессмертия, тоже вынесенным в последнюю строку: Он их высоких зрелищ зритель, Он в их совет допущен был — И заживо, как небожитель, Из чаши их бессмертье пил!*

Более того, I строфа тютчевского стихотворения содержит аналогичную пастернаковской цитатную отсылку к великому античному прототипу — Цицерону: *Оратор римский говорил Среди бурь гражданских и тревоги: «Я поздно встал — и на дороге Застигнут ночью Рима был!»*

Сходен также прием прямого обращения к собеседнику, облеченному авторитетом древности (Цицерону, Диотиме): — *Так!.. но, прощаясь с римской славой, С Капитолийской высоты Во всем величье видел ты Закат звезды ее кровавой!..* (ср. *Откуда же эта печаль, Диотима?*) с последующим переходом к обобщению в 3-м лице: *Блажен, кто посетил...* (ср. *И это ли происки Мэри-арфистки, Что...*)

Сходна и оглядка сразу на два прототипических текста, античный и нового времени: в «Лете» — на «Пир» Платона и Пушкина, у Тютчева — на трактат Цицерона и на шиллеровских «Богов Греции» (1788), откуда заимствован мотив II строфы (Николаев: 380) — ностальгия по временам, когда боги участвовали в жизни людей, вводили в великих героев в свой круг и пили вино из чаш вместе с ними; кстати, кончается стихотворение Шиллера тоже темой бессмертия, но, увы, утраченного: *Что бессмертно в мире песнопений, В смертном мире не живет* (пер. В. Левика). (Одним из лейтмотивов стихотворения является воцарившаяся в современном мире печаль, ср. печаль пастернаковской Диотимы.)

Далее, «Цицерон» естественно подключается к установке «Лета» и пушкинского «Пира во время чумы» на связывание давних и актуальных исторических катастроф: по одной из версий, Тютчев откликнулся «Цицероном» на Июльскую революцию во Франции. Но даже если стихотворение было написано не в 1830-м, а в 1829-м году (Николаев: 379), почти точное попадание в хронологию пастернаковских вековых прототипов заслуживает внимания. (Вопрос о связи между пушкинским и тютчевским текстами, написанными приблизительно в одно время, — особая тема.)

Наконец, «Цицерон» близок Пастернаку «Второго рождения» и желанием усмотреть даже в трагическом повороте истории что-то позитивное: Тютчев поправляет Цицерона, указывая ему на ценность его опыта как свидетеля заката римской республики — опыта, аналогичного пастернаковскому образцу 1930 г.

СЕМЬ ВЕТРОВ

Переводы пастернаковского «Ветра»¹

Адекватный разбор стихотворения предполагает учет всех его значимых структур и их роль в его общем художественном эффекте. В случае удачи структурное описание позволяет сохранить — разумеется, лишь в научно препарированном виде — поэзию, которая по известной формулировке Роберта Фроста, пропадает в переводе. Настоящая статья посвящена анализу нескольких английских переводов пастернаковского «Ветра» («Я кончился, а ты жива...»), исходящему из результатов моего монографического разбора стихотворения [Жолковский 1983а]. В разделе 1 формулируется глубинная структура «Ветра» и перечисляются ее поверхностные манифестации. В разделе 2 рассматривается, уровень за уровнем, передача каждого поверхностного компонента — в отвлечении от целостной структуры соответствующего перевода, какая составляет предмет раздела 3. В заключительном разделе обсуждается теоретическая проблема переводимости. В Приложении читатель найдет русский текст «Ветра», его английский подстрочник и семь поэтических переводов.

1. Оригинал

1.1. Общая организация

«Ветер» — признанный шедевр позднего Пастернака, отмеченный характерными для этого периода христианской мудростью и зрелостью стиля. Стихотворение воплощает — в духе пастернаковского ощущения великолепного единства с миром — двойное чудо продолжения жизни лирического субъекта после смерти и утешения его возлюбленной ветром как бы от его имени.

На уровне **тропов** потерявшая любимого героиня ненавязчиво отождествляется с одинокой интертекстуальной сосной (из классического сюжета Гейне—Лермонтова), а герой — с ветром, через посредство которого он обращается к героине из-за гроба. В плане **жанра** сюжет метапоэтичен: колыбельная ветра — это архетипический посмертный Текст, создаваемый в соавторстве Поэтом и Миром. Ключевыми в **стилистической** организации стихотворения являются отточенная иконичность его образного ряда

и гармоничная уравновешенность совмещаемых противоположностей.

Назову некоторые из **иконических** эффектов стихотворения. Теме «смерти, конца, разлуки» соответствуют многочисленные синтаксические остановки. Синтаксической проекцией «отсутствия, пустоты» (аспектов смерти и ветра) служит настойчивое использование эллипсиса (глагола *раскачивает*, в строках 4—10 опущенного и лишь подразумеваемого), чему вторят «пустоты» и на других уровнях в середине стихотворения. «Единство, продолжение» реализуется единством синтаксического периода, охватывающего весь текст; аналогичный турдефорс есть и в сфере рифмовки, почти целиком сводящейся к двум рифмам. Их монотонное чередование, в свою очередь, являет образ «покачиваемой колыбели»; оно же налицо и в ритме и фонетике стихотворения, а также в его прозрачном синтаксисе (с преобладанием чередующихся сходных двусоставных конструкций).

Эти иконические образы складываются в убедительную картину «покачивания», то и дело ослабевающего и почти замирающего, но каждый раз снова набирающего ход и не дающего распасться единому целому. Возникающее в результате ощущение «скромного чуда жизни, почти буквально продолжающейся как бы задним числом», во многом обеспечивается сдержанностью всех эффектов, многие из которых возникают по умолчанию: метафоры («ты — сосна», «я — ветер») даны только намеком; синтаксические связи избегают анжамбманов и гипотаксиса, опираясь на эллипсисы и сочинительное нанизывание; рифмовка традиционна до однообразия и завершается самой непритязательной рифмой (женской, на -Е). Синтаксическая структура всего периода в целом очень постепенно развивается по спирали, от предельно простых предложений, состоящих из подлежащего и сказуемого, к большей сложности; максимум достигается в двух последних строках, где задействованы инфинитивная конструкция и союз и предлог цели (*чтоб, для*). Но даже эта сложность остается в границах паратаксиса и сопровождается простотой и ясностью семантики, ритма и синтаксиса (нахождение слов для колыбельной; прямой порядок слов; синтагмы с мужскими окончаниями), а не экстагическим хаосом, типичным для раннего Пастернака.

1.2. Компоненты

Глубинное решение «Ветра» (очерченное выше) реализуется на разных уровнях (ритма, синтаксиса и т.д.), при помощи разнообразных компонентов поверхностной структуры.

1.2.1. Рифмовка

- 1) Общая схема — аВВСаСаСаСаС, где:
- 2) рифмы аС проходят, чередуясь, через весь текст, сплавивая его воедино;
- 3) рифмы 1—3 сходны (все на -А), причем смежные рифмы 2—3 образуют двустиишие, противопоставляя напряженное начало «убаюкивающему» продолжению;
- 4) рифма 4 (С) появляется как новая и потому холостая — как в стиховедческом, так и в житейском смысле (подобно одинокой сосне в этой же строке), но ею же открывается серия чередующихся рифм Са, ответственная за внесение единства и порядка путем убаюкивания;
- 5) рифма 5 впервые замыкает, наконец, остававшуюся до сих пор разомкнутой рифму а (в соответствии со смыслом строки: *полностью все дерева*);
- 6) рифмы аС (-А и -Е) чередуются, соперничают, и побеждает более «среднее» — Е; рифмовка в целом традиционная и точная.

1.2.2. Синтаксис

- 1) Несмотря на точки в строках 1, 3 и 8, текст читается как единый период с союзами в начале многих строк, создающий впечатление немного спотыкающейся, «запаздывающей», но все же продолжающейся речи.
- 2) сложность возрастает от минимума до (умеренного) максимума, в ходе чего появляются прямые, а затем и предложные дополнения, наречия, прилагательные, несогласованные определения, а там и сравнительные и инфинитивные конструкции, двух-, затем трех-, четырех- и даже пятиместные предикаты («ветер находит в тоске слова тебе для песни»);
- 3) элементы гипотаксиса появляются в строках 2—3, потом пропадают, и снова всплывают в 11—12, тогда как строки 5—10 благодаря эллипсису, напротив, безглагольны.

1.2.3. Структура строк

- 1) Синтаксис правильный, упорядоченный, анжамбманов нет;
- 2) преобладают бинарные членения (0,5 + 0,5 + 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2);
- 3) «зияющее» двустиишие 2—3 (NP-VP-VP-NP) строится на параллелизме симметричных схем А + (В + В) (что хорошо согласуется с интенсивностью рифменных и фонетических эффектов в этих стихах);
- 4) строки 5—8 состоят из чередующихся сходных структур А + В/ А1 + В1 (*дерева + далью — как кузова + гладю*);
- 5) синтаксически эти строки развивают — распространяют — прямые дополнения строк 3: *лес и дачу* и 4: *сосну* (единственное

дополнение на всю строку), растягивая конструкцию до размеров целого четверостишия; аналогичным образом строки 9—10 являются результатом распространения двух эмоционально негативных деепричастий из 2-й строки (*жалуясь и плача*).

1.2.4. Метр

- 1) Стихотворение написано 4-ст. ямбом, без полноударных строк, с двумя-тремя ударениями в строке;
- 2) в середине текста (строках 5—10) ударений меньше, чем в начале и конце;
- 3) строки с ударной и безударной 2-й стопой чередуются, особенно в середине (строки 2, 6, 8, 10 — 1, 3, 4, 5, 7, 9);
- 4) синтагмы с мужским окончанием появляются в начале (в 1, 3, 5) и возвращаются в конце (в 11, 12); их отсутствие в середине вторит «пустотам» на других уровнях.

1.2.5. Морфология

- 1) Последовательность грамматических времен такова: прошедшее (в 1) — настоящее (1—3) — подразумеваемое настоящее (4—10) — инфинитив, подразумевающий будущее (11); этот «нормальный» ход времени помогает придать естественность чуду «посмертной жизни»;
- 2) *сосна* в 4-й строке стоит в ед. ч. — в соответствии с темой одиночества и связанным с ней олицетворением;
- 3) слово *ветер* во 2-й также стоит в ед. числе, что делает возможным и его метафорическое прочтение;
- 4) обе половины 1-й строки начинаются с личных местоимений 1—2-го л. ед. ч. в им. пад. (*я — ты*), последняя же, 12-я, начинается с «ты» (в дат. пад. — *тебе*), симметрично замыкая композиционную рамку.

1.2.6. Фонетика

- 1) Цепочка паронимий на *Т-Д-Е/А-Ль-Н* связывает строки 3 (*...т лес и дачу*) — 4 (*отдельно*) — 6 (*далью беспредельной*) — 8 (*на глади*) — 9 (*удальства*) — 12 (*тебе для*), чем создается тематически важная квази-лексема со значением «широкое пространство — расстояние — физическое присутствие — близость — единство»;
- 2) господство и чередование А и Е, с явным сдвигом в сторону Е в конце проводится не только через фонетику рифм, но и через всю систему ударных гласных;
- 3) комплекс Ч/Ж + А часто встречается в напряженном начале, а затем пропадает;
- 4) заметные звуковые повторы под ударением налицо в строках 2 (*жал — лач*), 3 (*ач — ач*), 6 (*даль — дельн*), 7 (*па — ва*), 8 (*бу — бе*), 12 (*не — бе*).

1.2.7. Лексика

1) Словарь стихотворения прост, но полон достоинства — нет ни просторечий, ни поэтизмов;

2) стихотворение начинается словом *кончился* в значении «умер», что создает эффект одновременно острого парадокса (а кончается текст, наоборот, на своего рода «начинательной» ноте — образе «колыбели») и некоторого смягчения (вместо собственно «смерти» речь идет о несколько абстрактном «конце»);

3) *бухты корабельной* — сочетание неожиданное, но по-пастернаковски хорошо мотивированное — готовыми словосочетаниями *корабельный лес*, *корабельная сосна*, благодаря чему *лес* и *сосну* из строк 2—3 успешно сводятся воедино с *парусниками* и *бухтой* в 7—8; а слово *кузова* в 7-й строке подразумевает сему «деревянное» и перекликается с *кузовками*, что роднит *кузова* с *лесом* и *деревьями* из строк 3, 5, а до какой-то степени предвещает и *колыбель(ную)* из 12.

2. Переводы: компоненты

Все семь переводов явно стремятся к точности; достаточно сказать, что, не считая мелких отклонений, когнитивное содержание оригинала они передают построчно. Но из сказанного выше должно быть ясно, в какой мере своим художественным эффектом «безыскусные» 12 строк Пастернака обязаны поэзии грамматики и, соответственно, какой вызов это бросает переводчику. Формальные уровни стихотворения столь тесно связаны с его смыслом, что в сущности они подлежат переводу в не меньшей степени, чем его прямой когнитивный смысл. Однако такое полное соответствие между переводом и оригиналом вряд ли достижимо. Причин тому много: разнообразие случайные факторы, препятствующие правильному пониманию оригинала; системные различия между двумя языками; различия между двумя просодическими системами (особенно на уровне ритма и метра); наконец, поэтические идиосинкразии переводчика. Поэтому, хотя в идеальном переводе желательное сохранение как глубинной, так и поверхностной структуры оригинала, в реальности можно рассчитывать в лучшем случае лишь на точное воспроизведение глубинной структуры. Что касается поверхностных компонентов, некоторые из них оказываются переводимыми, тогда как другие приходится заменять альтернативными средствами, имеющимися в языке перевода и способными нести те же глубинные функции. В настоящем разделе я сосредоточусь на детальном сопоставлении переводов с оригиналом, основанном на описании поверхностной структуры стихотворения в п. 1.2. Такая покомпонентная проверка адекватности со-

ответствий заложит основу для обобщений, речь о которых пойдет в разделе 3.

2.1. Рифмовка

Четыре перевода (Слейтер, Маркова—Спаркса, Кеймена, Кейдена) зарифмованы по правилам английской романтической поэзии, с некоторыми отклонениями у Слейтер (*wide/lie/pride/lullaby*), Кейдена (*base/day*) и Кеймена (*lie/bay*; ср. также «глазную» рифму *malignity/lullaby*). Поскольку такая точная рифмовка практически исчезла из современной англоязычной поэзии, трое переводчиков от нее отказываются: у Герни рифм нет совсем, у Дейви их почти нет (за исключением намека на аллитерацию на концах строк 1—4—6—8—10—12), а у Столлуорти они опираются на консонанс безударных слогов (что напоминает Одена и Йейтса).

1. Только Марков—Спаркс воспроизводят схему рифмовки оригинала; в других рифмованных версиях используются различные собственные схемы (См. Приложение).

2. Чередование рифм соблюдено полностью у Маркова—Спаркса и в значительной мере у Кеймена (рифмуются строки 2—5—7—8?—10—12), Слейтер (6, 8, 9, 11), Кейдена (который чередует мужские и женские рифмы) и отчасти у Дейви; Кеймен пользуется исключительно мужскими рифмами, чем подрывается эффект чередования. Но в этом он просто следует правилам английской просодии (запрещающим женские окончания в 4-ст. ямбе), тогда как переводы Слейтер, Кейдена и Маркова—Спаркса, копирующие в этом отношении оригинал, звучат для английского уха непривычно. В результате перевод Кеймена проигрывает по линии чередования и, следовательно, «раскачивания», а три остальные рифмованные версии сохраняют «раскачивание», но оно вряд ли может восприниматься как «баюканье».

3. Повторы в строках 1—3 частично сохранены у Слейтер (двустиише 2—3), Столлуорти (квази-двустиише 1—2) и у Маркова—Спаркса (двустиише 2—3 и его большее сходство с 4, чем с 1).

4. «Холостая» рифма 4 есть только у Маркова—Спаркса (хотя и слегка ослабленная сходством с 2—3) и отчасти у Столлуорти, где новая, четырехстрочная последовательность чередующихся рифм начинается с 3-й строки. Дейви, Кеймен и Слейтер, напротив, рифмуют 4 с 1 (*on — one*), а у Кейдена рифма 4 даже завершает целую серию из трех рифм (1 *woe — 3 fro — 4 blow*), что, конечно, разрушает эффект «отдельности, изоляции».

5. Долго откладывавшееся появление в 5-й строке рифмы к 1-й есть у Маркова—Спаркса, отчасти у Кеймена и Кейдена (где

5 рифмуется с 2, но не в качестве первого замыкания) и в еще меньшей степени у Столлуорти. Напротив, у Слейтер и Дейви рифма в 5-й строке совершенно новая (хотя тематически уместнее это было бы в 4-й).

6. Сдвиг от -А к -Е. Подобный эффект налицо у Маркова—Спаркса (хотя там он ослаблен отсутствием четкого противопоставления между рифмами а и В, с одной стороны, и С — с другой). У Кеймена сдвиг, в общем, передан, тогда как у Столлуорти в финале текста появляется совершенно новый гласный.

7. Меняя схему рифмовки, некоторые переводчики вводят новые симметрии. Таковы: единство всех рифм у Маркова—Спаркса (все согласные в рифмах — носовые); кольцевое обрамление у Слейтер (-ing в 2, 3 и 10, 12) и у Столлуорти (-ng в 1, 2 и 11, 12); (квази-)четверостишия у Слейтер и Столлуорти; и сложная собственная схема у Кейдена, увенчивающаяся финальным двустушием.

2.2. Синтаксис

1. Единство периода более или менее сохранено во всех вариантах перевода. Оно даже преувеличено у Столлуорти (точек нет) и очень четко у Слейтер, Кеймена и Маркова—Спаркса (одна-две точки). В переводе Дейви сохранены все три точки оригинала и все связующие служебные слова остались на своих местах, но из-за отсутствия смежной рифмовки и других ритмических эффектов в строках 2—3 остановка после 3-й строки звучит как совершенно окончательная. Отсутствие сочинительного союза в начале 2-й строки у Кеймена тоже усиливает остановку после 3-й; это верно и относительно двух сильных остановок у Кейдена (точки в конце 1-й строки и точки с запятой в 6-й). Еще один источник фрагментации — появление дополнительного сказуемого в 7-й строке и бессоюзное присоединение сказуемого у Маркова—Спаркса, Герни и Кейдена, причем в двух последних версиях добавляются также соответственно одно и два сказуемых в конце стихотворения.

2. Постепенное возрастание сложности наблюдается в большинстве переводов, но частично подрывается проблемами со следующими двумя параметрами.

3. Паратаксис/гипотаксис. Скопление деепричастий в строках 2—3 ослаблено у Кеймена (он использует вместо них личные формы глагола) и слишком усилено у Маркова—Спаркса и Слейтер. Финальное усложнение синтаксиса отсутствует у Кейдена и Столлуорти и, наоборот, повышено до гипотаксиса — придаточного предложения — у Герни. Исходная схема смазывается еще боль-

ше в тех переводах, где в середине текста появляются причастные или деепричастные конструкции и даже придаточные предложения: первые — у Маркова—Спаркса (многократно), второе — у Слейтер, Герни и Дейви.

4. Установка на эллипсис не соблюдена последовательно ни в одной из версий (в результате отклонений, уже указанных выше в (1), (3)); одна из причин этого — отсутствие в английском языке падежного управления, которое (а именно винительный падеж прямых дополнений *лес, дачу, сосну, дерева, (парусников) кузова*) в оригинале способствует прояснению смысла эллиптической конструкции, не нуждаясь для этого в повторения глагола *раскачивает*. Наиболее близки в этом отношении к оригиналу перевод Дейви (всего одно «лишнее» придаточное в 7-й строке) и Столлуорти (один лишний причастный оборот в 8-й). Кейден и Герни насыщают текст личными формами глаголов, а Марков—Спаркс — деепричастными конструкциями. Марков—Спаркс и Столлуорти, кроме того, связывают последнее предложение (о нахождении слов) с раскачиваемыми предметами, а не с *ветром*, который эллиптически подразумевался на протяжении всего текста оригинала; тем самым они подрывают убедительность метафоры «я — ветер».

2.3. Структура стиха

1. Анжамбманы. Правильные строки без анжамбанов сохранены только в переводе Герни, написанном свободным стихом. У Слейтера и Дейви по одному анжамбману (в строках 3 и 11 соответственно); у Столлуорти — два (в 5 и 11), у Кейдена и Кеймена три (в 4, 5, 10 и 5, 7, 11 соответственно), а перевод Маркова—Спаркса целиком построен на переносах. Отметим, что в четырех версиях (Столлуорти, Дейви, Маркова—Спаркса, Кеймена) есть анжамбман в 11-й строке, то есть в той, которая в оригинале ближе всего к анжамбману. У Кейдена анжамбман в 10-й строке двойной: предложение заканчивается в середине строки, а затем новое начинается переносом.

2. В оригинале бинарное членение (на четверти, половины, целые строки и двустрочия) начинается с первой же строки, и оно сохранено в 1-й строке большинства переводов, кроме Герни и Кейдена. Регулярность других членений несколько смазана анжамбманами (см. выше (1)) и утратой части симметрий и чередований (см. (3)—(5) ниже).

3. Структурные симметрии строк 2—3 полностью воспроизведены в переводах Столлуорти и Дейви, но не подкреплены риф-

мовкой и звуковыми повторами; у Дейви это, а также рисунок 3-й строки (с длинным словом *countrylodge* в конце) приводит к очень определенной остановке после 3-й строки (чего нет в оригинале). В ряде переводов (Герни, Слейтер, Маркова—Спаркса, Кейдена) сохранена схема А + (В + В) во 2-й строке, но не в 3-й; Кеймен опускает все эти схемы.

4. Чередование структурно сходных оборотов в 5—8 сохранено у Дейви; у Маркова—Спаркса оно обеспечено за счет добавленных переносов (в 3, 5, 7, 8, 11). Столлуорти размывает этот рисунок в строках 5—6, Слейтер и Кеймен — в 8-й строке, Герни и Кейден — в 7, 8.

5. Расширенное развертывание материала 2-й строки в строках 9—10 и материала 3-й в 4-й, а затем с 5-й по 8-ю, воспроизводится, более или менее точно или с вариациями, у Герни, Дейви и Маркова—Спаркса. Кеймен вводит в строке 4 дополнительное членение пополам, а Слейтер и Столлуорти делают то же в строках 5-й и 7-й соответственно. Параллелизм 10-й строки с 11-й несколько размыт у Слейтера и Кеймена. В переводе Кейдена в 5-й строке появляются два существительных (*groves* и *forests*, «рощи и леса», вместо просто «дерев»); и, напротив, убрано расширительное соотношение между строками 2 и 9—10 — из-за перемещения второй негативной эмоции (*aimless rage*, «бесцельный гнев») в две последние строки (которые переводчик превращает в отрывистое, отчетливо негативное двустушие — вместо того чтобы передать безмятежно широкий пастернаковский финал).

2.4. Метр

1. Общий ритм. Четыре версии — те, в которых использована традиционная рифмовка, — следуют и традиции английской метрики XIX века, что придает им еще более архаическое звучание. Перевод Кеймена написан правильным 4-ст. ямбом (четыре ударения, восемь слогов, мужские окончания), тогда как Слейтер, Марков—Спаркс и Кейден имитируют русский 4-ст. ямб: у них налицо чередование строк с мужскими и женскими окончаниями, пиррихии и сдвиги ударений (в среднем с тремя-четырьмя ударениями в строке). У Кеймена ритм несколько монотонный, но вполне нормальный; а остальные три «традиционные» версии звучат непривычно, — как это бывает с переводными стихами.

Из других переводов три подчеркнута современные: перевод Герни написан верлибром (звучащим, как обычная проза); Дейви использует более упорядоченные строки длиной от 6 до 10 слогов (обычно 8—9), с в среднем тремя ударениями в строке; Столлуор-

ти же пишет акцентным стихом (в основном с тремя-четырьмя ударениями), который в первой части текста напоминает нормальный хорей (строки 1—4) или ямб (5—6).

2. Эффект «облегченной середины» налицо у Столлуорти — в строках 5—8 с их в среднем двумя с небольшим ударениями в строке; его перевод в целом вообще легче других в этом отношении. Отдельные легкие строки в середине есть у Маркова—Спаркса (строка 6) и Кейдена (5, 6). В нескольких переводах облегчены, напротив, заключительные строки: у Кейдена и Дейви (11, 12), Кеймена (12) и Слейтер (11). У Герни и Слейтер и отчасти у Маркова—Спаркса середина в целом звучит даже тяжелее, чем начало и конец.

3. Чередование ритмов встречается разве что у Кейдена, где на третьей стопе пиррихии в строках 2, 4, 5, 6, 9, 11 чередуются с ударными слогами в 1, 3, 7, 8, 10, 12.

4. Кольцеобразное скопление мужских исходов не встречается ни в одном из переводов, но этот эффект (как и другие проявления напряженности в строках 2—3) компенсируется в некоторых версиях сдвигом ударения с сильного на слабый слог, что иногда приводит к появлению спондеев (как в случае с *Rock house* в 3-й строке у Кейдена). Этот эффект появляется более или менее постоянно в начале текста (Слейтер 2, 5; Кеймен 2; Марков—Спаркс 1, 2; Кейден 1, 3; Столлуорти 2), а иногда также и в конце (Кеймен, Марков—Спаркс 12).

2.5. Морфология

1. Последовательность глагольных времен (прошедшее — настоящее — своего рода будущее) сохраняется у Кеймена, Маркова—Спаркса и Герни. Три версии, Слейтер, Дейви и Столлуорти, начинаются в настоящем времени (фактически ни в одной из семи версий нет полноценного прошедшего, в лучшем случае — перфект настоящего времени, Present Perfect); Кейден заканчивает текст в настоящем времени. Столлуорти вообще ведет все повествование в настоящем, так что хронология оригинала стирается.

2. *Cosna* в ед. ч. есть только у Герни и Маркова—Спаркса.

3. *Ветру* в ед. ч. повезло больше: только у Кейдена его заменяет — в заглавии и в двух из трех случаев употребления слова — форма множественного числа: *winds — stormwinds — winds — stormwind* (при этом разрушается также уникальность и единство заглавной лексики оригинала).

4. Местоименная симметрия более или менее точно воспроизведена у Слейтер (you, «ты» — практически открывает последнюю

строку) и у Герни (you — последнее слово текста). Другие переводчики ломают схему, заменяя личные формы притяжательными (у Кеймена и Дейви это *my*, «мой» вместо *I*, «я»; у Маркова—Спаркса, Кейдена и Столлуорти — *your*, «твой», вместо (for) *you*, «(для) тебя»), и/или упрятывая местоимения (у Дейви *my*, *your* во всех случаях, когда использована эта форма) в середину строки.

2.6. Фонетика

1. Парономасии и аллитерации, пронизывающие почти весь текст оригинала, налицо только в двух переводных версиях. У Слейтера это две основные цепочки: *W-N/D/T/TH* (*wind whining — one by one — wood — with — wide — weather — when — within — wanton — with words*) и *F-R-ST-R* (*forest straining — fir-trees — trees — distance far — stormy — fury — for you*), которые, вместе и по отдельности, приближаются к воспроизведению оригинальной квазилексемы «широкое пространство — ... — единство». Повторяющиеся у Дейви скопления звуков *K-N/NG-T/D-R-S-L* (*complaining — country lodge — pinetrees — consensus of all trees — stripped of canvas — squadrons — to occasion — cradle-song*) не коннотируют сколько-нибудь четкой семы. Более скромные парономастико-аллитерационные цепочки есть у Дейви (*distances — satin — and this not out of audacity*); Кейдена (*keening and repining — rock <...> pine trees to and fro — not tree by tree intertwining; agitation — rages day by day; lullaby — about*), Столлуорти (*forest — after — another — further — together; unruffled anchorage — rocked not from <...> rage; heart seeking — cradle song*), Маркова—Спаркса (*themselves in no bravado fun — no senseless fury blending; space extending — sailboats — surface spending — <...> selves — senseless <...> blending — so to <...> spun*) и у Кеймена (*plaintive cry/ And rocks; yet in blind malignity*) и Слейтера (*pride — provide*).

2. Общая фонетическая картина включает аллитерации в одной или более строках, но ничего подобного четкому рисунку *A — E* оригинала.

3. Значимые повторы в начале заметнее всего у Кейдена, благодаря аллитерационной цепочке в строках 2—3, и у Маркова—Спаркса, за счет повторяющегося в строках 2—3 комплекса *k-r-ing*; у Слейтера *общий знаменатель в строках 2—3 беднее* — это грамматическое окончание *-ing*. В остальных версиях аллитерация либо различна в строках 2 и 3, либо есть только во 2 (где она иногда довольно богата).

4. Повторы встречаются в переводах часто, но никогда не акцентируются настолько четко, чтобы создать эффект «раскачивания». Ср. у Столлуорти: в 4 *one — another*, в 5 *further*, в 7 *boat... — bow*,

в 8 *an unruffled anchorage*; в 11 повторы звука *s*; у Маркова—Спаркса: в 2 *k*, в 5 *t*, в 6, 8, 11 *s(t)-sp*; у Дейви: в 2 *m-l-n-l-m-n*, в 3, 5, 9 *f(r)*; у Слейтера: в 6, 8 *w*, в 7 *s*; у Кейдена: в 4, 8 *d*; у Герни: в 2 *k*, в 12 *f*.

5. Дополнительные аллитерации в отдельных строках эффективны у Дейви, Маркова—Спаркса, Кейдена, в меньшей степени у Слейтера и Кеймена, еще меньше у Столлуорти и Герни.

2.7. Лексика

1. Нейтральный тон соблюдается в большинстве версий; просторечий в них практически нет. Некоторые отклонения есть разве что в сторону более возвышенного стиля: *illimitable, mirrorous, fashion a lullaby* (Герни), *malignity* (к тому же это глазная рифма к *lullaby*, Кеймен); *lamenting* (Дейви); *illimitable, lamentation* (Кейден). В двух версиях физические предметы совершенно не по-пастернаковски трактуются как абстракции: у Дейви в 5-й строке (*consensus of all trees — согласие деревьев*), у Столлуорти в 8-й (*unruffled anchorage — невозмутимые якоря*). Несколько сентиментальная нота возникает у Дейви в строке 8 (*satin*, «атласный») и у Кеймена в 12-й (*soft*, «мягкий, нежный»).

2. *Кончился* в значении «умер». В четырех переводах просто говорится *die, dead*, «умереть, мертв» (Герни, Марков—Спаркс, Кейден, Столлуорти). Наоборот, у Кеймена и Дейви использовано существительное *end*, «конец», что ближе к буквальному тексту оригинала, но при этом пропадает лексическая и семантическая необычность сочетания. Ближе всего к оригиналу, пожалуй, перевод Слейтера: *I am no more* (букв. «меня больше нет»).

2. *Кузова и корабельной*. Тонкие лексические связи, заданные этими словами, не сохраняются или заменяются (например, в большинстве версий в 7-й строке стоит *hulls*, «корпуса», что семантически точно, но лишено коннотативных переключек с «древесиной», «корзиной» и «колыбелью»). Вместо этого предлагаются объяснительные перифразы, в частности у Слейтера (*sail-less <...> moored*), Кейдена (*sheltered <...> rocked <...> along the bay*), у Кеймена (*lie and ride at anchor*).

2.8. Семантические изменения

Не только специальные лексические эффекты, но практически каждый лексико-семантический параметр оригинала является неотъемлемым компонентом его структуры и, следовательно, подвержен искажениям при неточном переводе. Искажения варьируются от сравнительно безобидного перераспределения сем или

изменений в их заметности до более серьезных случаев, которые, впрочем, иногда можно оправдать их соответствием духу если не данного стихотворения, то пастернаковской поэзии в целом. Семантические компоненты, подвергающиеся таким изменениям, можно разделить на две основные группы.

1. Интенсивность/действенность ветра в некоторых версиях преувеличена (вполне по-пастернаковски). Собственно сила ветра увеличена у Слейтер в 7 (*stormy weather* «грозовая погода») и у Кейдена в 2, 10 (*stormwinds, stormwind rages, може с элементами «бури»*). В обеих этих версиях также увеличено число объектов/существительных, раскачиваемых ветром в 5 (у Кейдена *groves and forests*, «рощи и леса», у Слейтер *whole wood, all trees*, «весь лес, все деревья»); Дейви достигает численного увеличения при помощи типично пастернаковского множественного числа (6: *boundless distances, букв. «безграничные дальности»*); Столлуорти снижает число объектов (в 5 у него нет никаких «деревьев»), но компенсирует это за счет удвоения «корабельных корпусов» в 7 (*boat-hulls and bowsprits*). «Раскачивающий» эффект ветра усилен у Слейтер в 3 (*straining*), у Маркова—Спаркса в 3, 4, 8 (*straining, bending, spending*), у Кеймена в 5 (*waving high*), у Кейдена в 3 (*to and fro*). В двух переводах очень по-пастернаковски усиливается контакт между участниками процесса: у Кейдена в 5 (*intertwining*), у Кеймена в 6 (*high into and with*). Наконец, длительность ветра (и колыбельной) увеличена у Кейдена в 11 (*rages day by day*) и у Маркова—Спаркса в 12 (*unending*).

2. Баланс горя/утешения несколько меняется из-за усиления ветра, а также по следующей причине. Человеческое горе, подразумеваемое и метафоризируемое в начале оригинала, у Кейдена прописывается впрямую — в 1 (*woe*); а в конце некоторых переводов оно подчеркивается еще более сильно: Слейтер 12 (*grief and longing*), Кейден 11, 12 (*grief — lamentation <...> desolation*). В ряде версий пропадает мотив «поиска (слов)», с его коннотациями «организованной интеллектуальной деятельности»: у Кеймена, Слейтер, Кейдена и до известной степени Столлуорти (где, правда, есть слово *seeking*).

В целом, версии Кейдена и отчасти Слейтер предстают немногочисленно «печальными и хаотичными».

3. Переводы: в целом

Опираясь на результаты предыдущего раздела, я рассмотрю сначала все семь переводов как некий единый блок, а затем каждый перевод в отдельности.

3.1. Сборный портрет семи «Ветров»

Разумеется, нарисовать такую общую картину — проблема, в первую очередь, потому, что естественный разброс вариантов дополнительно осложнен разрывом между традиционными и современными версиями. Четыре перевода достигают просодической близости к оригиналу, с его «музыкальностью», «раскачиванием» и т.д., ценой современности звучания, причем иногда иллюзорной оказывается и адекватность воспроизведения, как в случае с чередованием мужских и женских рифм, которое воспринимается скорее как «необычное», нежели как «убаюкивающее». С другой стороны, нарочито современным версиям действительно недостает музыкальности оригинала, столь важной для колыбельной. И все же, если сосредоточиться на переводах в целом и на их глубинных структурных принципах (а не на индивидуальных поверхностных компонентах отдельных уровней, при помощи которых эти принципы реализуются), можно сделать ряд обобщений по поводу всей группы переводов.

1. «Упорядоченность и умеренность» в общем сохранены неплохо, с отклонениями в обоих возможных направлениях: некоторые переводчики стремятся к большей интенсивности (Марков—Спаркс, Кеймен, Слейтер), тогда как другие добиваются спокойствия, жертвуя музыкальностью (Герни, Дейви) или вещественной плотностью фактуры (Столлуорти).

2. «(Затухающее) единство» оригинала воспроизводится достаточно верно, с помощью тех или иных средств — лучше всего, пожалуй, у Столлуорти.

3. «Раскачиванию, чередованию, бинарности» повезло меньше. Тем не менее, у Слейтер, Маркова—Спаркса и Столлуорти этот мотив передан неплохо.

4. «Развитие по спирали», с напряженным началом, широкой, но пустоватой серединой и более сложным, но и спокойным ясным концом, оказалось трудно воспроизводимым. Или начало получается недостаточно интенсивным (Дейви, Кеймен, Кейден, Герни), или середина недостаточно полна (Слейтер, Дейви, Марков—Спаркс, Кейден), или в конце не хватает сложности и плотности (Слейтер, Кейден, Дейви, отчасти Столлуорти) или спокойствия (Марков—Спаркс). В общем и целом, ближе всех к оригиналу в этом отношении перевод Столлуорти.

5. Из «специальных эффектов» интенсивность начала в общем передается удовлетворительно (исключения — перевод Герни и, может быть, Кеймена); приравнивание «я — ветер» утрачено только у Кейдена; одиночество сосны сохранено только у Маркова—Спаркса (и, может быть, у Герни); движение грамматических вре-

мен и местоименная рамка переданы более или менее точно только у Слейтер и у Герни; в то же время такие изысканные эффекты, как игра со словами *кончился*, *кузова* и *корабельной*, остались практически не переведенными.

Итак, рассмотренные переводы дают в среднем адекватное представление о глубинной структуре «Ветра», но, как и можно было ожидать, не справляются с задачей воспроизвести богатство ее поверхностных манифестаций. В результате, ни один из английских «Ветров» не достигает того гармоничного сочетания силы и легкости, музыкальности и глубины, искусства и безыскусности, которые делают «Ветер» Пастернака столь совершенным воплощением его темы.

Обращаясь теперь к отдельным версиям, я буду кратко останавливаться на трех типах соответствий: **адекватном воспроизведении** свойств оригинала, **отклонениях** от них и их **компенсирующих проекциях** на другие уровни текста. Отмечу также, что каждая из переводных версий, если рассматривать их как целостные системы, предстает как некая **единая модификация** исходной структуры, проступающая из-за отдельных неточностей и являющаяся естественным продуктом взаимодействия между структурой оригинала и собственными стилистическими предпочтениями поэта-переводчика, его/ее прочтением стихотворения и т.п. Поэтому при рассмотрении каждой версии, прежде чем обсуждать степень ее соответствия оригиналу, я пытаюсь определить ее общую модификационную тенденцию.

3.2. Герни

Этот перевод верлибром, пожалуй, наименее удачен. Намеренно отказываясь от преимуществ традиционной просодии, он не использует и возможностей, предоставляемых свободным стихом для адекватной передачи языковой организации оригинала.

1. Хорошо сохранены: а) смысловое содержание; б) членение на строчки; с) образ одинокой сосны в строке 4.

2. К очевидным потерям относятся: а) эллипсис (особенно в строках 7—9); б) бинарное членение (особенно в 1, 3, 12) и относительная длина строк, а также многие другие композиционные и музыкальные эффекты.

3. Интересные компенсирующие замены отсутствуют, если не считать тщательной, вплоть до буквализма (иногда с внесением дополнительных пояснений) передачи когнитивного содержания стихотворения.

3.3. Марков—Спарк

Это в просодическом отношении обратный случай. Перед нами максимально традиционная имитация «Ветра», может быть, более напряженная и одновременно более монотонно убаюкивающая, чем оригинал — за исключением некоторой необычности использования женских рифм.

1. Эта версия примечательна сохранением: а) изоэдрированной схемы рифмовки, включая б) фонетический сдвиг (к *-E*); в) одиночества сосны; и г) последовательной аллитерации (во всех рифмах и в отдельных строках).

2. Отклонениями подрываются а) эффекты эллипсиса и «полой середины»: вместо этого глагол *rock*, «раскачивать», снова появляется в 7-й строке, а середина текста заполнена многочисленными глагольными формами (причастиями в 4, 6, 8, 10, 11, 12); б) единство линии, связывающей «ветер» из 2 с «поиском слов» в 11, 12: субъектом поиска оказываются то ли *they*, «они», то есть «все раскачиваемые предметы», то ли только *hulls*, «корпуса-кузова»; в) правильность стихов, свободных от анжамбанов (с другой стороны, такая правильность могла бы звучать слишком традиционной); г) четкая противопоставленность рифм В и С, особенно важная на стыке строк 3 и 4, где ею подчеркивается изолированность сосны.

3. Основные компенсирующие транспозиции состоят в замене: а) синтаксического единства, обеспеченного эллипсисом, — фонетическим единством всех рифм (назальных) и ритмическим единством, достигаемым с помощью переносов; б) чередования правильных строк без анжамбанов — чередованием строк с переносами (в 3, 5, 7, 8, 11) и с причастными формами (в 4, 6, 8, 10, 12); и в) некоторой нехватки «пустоты» в середине — метрической облегченностью (пиррихиями) в строках 6, 9.

3.4. Слейтер

Это еще одна по замыслу точная просодическая копия оригинала. Как и у Маркова—Спаркса, в ней повышена интенсивность, но без монотонности, от которой страдает предыдущая версия.

1. Слейтер успешно сохраняет: а) единство периода в целом ряде его проявлений (в синтаксисе, паронимасиях и отчасти рифмовке); б) напряженность начала; в) принцип чередования.

2. В числе потерь: а) легкость середины; б) схема рифмовки, с ее эффектами общего единства и одиночества сосны; в) обретенное спокойствие в конце (в 9, 10, 12).

3. Интересный компенсаторный эффект создается переносом кольцеобразной симметрии начала и конца с метрического уровня на уровень рифмы (рифмы на *-ing* в 2, 3 и 10, 12).

3.5. Кеймен

Перевод Кеймена довольно традиционен и правилен метрически (без непривычного чередования мужских и женских клаузул) и, в меньшей степени, рифменно (*on/one; round/beyond; lie/bay; malignity/lullaby*). В целом, он звучит скучновато-монотонно.

1. Достаточно точно переданы: а) ощущение единства в его многочисленных проявлениях (за исключением начала) и б) эффект фонетического сдвига, хотя и не совсем в том же направлении, что в оригинале, — здесь в сторону открытых рифм на *-U:* и *-AI*.

2. Главные потери — утрата а) синтаксической правильности; б) интенсивности начала; в) «пустой» середины и г) одиночества в строке 4.

3. Что касается компенсаций, то а) недостаток чередования достаточно разных рифм (все мужские) и синтаксических и ритмических структур строк частично восполняется чередованием рифм, особенно на *AI*; б) следует отметить типично английский синтаксис фразы *waving high into and with the vast beyond*: хотя она действует вразрез с упорядоченностью и сдержанностью оригинала, это, пожалуй, именно то, чем сам Пастернак (если не поздний, то во всяком случае ранний) воспользовался бы, если бы работал с английским синтаксисом.

3.6. Кейден

Эта версия, просодически традиционная, представляет собой радикальную переработку оригинала: ведущий эффект здесь скорее космический-медитативный, нежели лирический (на всем протяжении текста с неослабевающей силой действуют негативные *stormwinds*, «грозовые ветры»); *текст четко делится на две половины (а не на три трети), с тематическим сдвигом от хаоса как такового к хаосу, который в человеческом плане истолковывается как отчаяние*.

1. Кейден сохраняет: а) фонетический сдвиг (от *OU* и *AI* к *EI*, членящий текст пополам); б) напряжение в начале (вводя богатую паронимию *repining — pine trees*) и его противопоставленность остальному тексту; и даже в) добавляет пастернаковский мотив «сплетения».

2. Совершенно утраченными оказываются, однако, эффекты: а) чередования, б) эллипсиса, и в) все метафорические связи между «я» и «ветром» и между «ты» и «сосной».

3. Компенсации тесно связаны с модификациями.

а) Единство, разрушенное отсутствием эллипсиса, обилием синтаксических остановок и непоследовательностью рифмовки, частично восстанавливается за счет внутреннего единства каждой из двух половин текста; б) эффект «пустой середины» в этой версии заменяется симметричным членением пополам, усиленным синтаксической остановкой (после строки 6), фонетическим сдвигом (в сторону *-E* в рифмах после строки 5), точной рифмой (*space — base* в 6—7), коротким синтаксически выделенным двустушием (7—8); в) финальное совмещение сложности и простоты заменяется кратким, немного викторианским, заключительным двустушием; г) специфическая схема рифмовки оригинала заменена не менее замысловатой схемой двойных и тройных рифм, включающей: такие соответствия, как *space, base/bay, day*; квази-двустушия (в 3—4, 6—7, 11—12), и абрис общей зеркальной симметрии (две 5-строчные строфы с рифмовкой 3 + 2 вокруг срединного двустушия) — в согласии с общим бинарным членением текста; д) преувеличение силы ветра и печали колыбельной смягчено ритмической легкостью финального двустушия и синтаксической раздробленностью второй половины текста.

3.7. Столлуорти

Это современная, но в то же время музыкально достаточно адекватная версия перевода, с некоторым уклоном в сторону мягкости (скорее шелест легкого бриза, чем стенание бури).

1. Хорошо сохранены: а) эллипсис; б) единство на многих уровнях, включая синтаксис и аллитерацию; в) напряженное начало; г) пустая середина; и д) бинарное членение и многочисленные повторы.

2. Среди потерь: а) раскачивающееся чередование строк; б) одиночество сосны и в) последовательность глагольных времен (весь текст выдержан в настоящем времени).

3. Интересные компенсации связаны с: а) симметрией рифм на *-ng* в 1—2 и 11—12, заменяющей другие кольцевые симметрии оригинала; б) явно отличной от остальных финальной квази-рифмой (*song*), воплощающей переход к чему-то новому в конце (в оригинале это выражено при помощи лексических и синтаксических средств: глагола *найти* и относительной сложности заключительных строк); в) необычной ритмической схемой и качеством

рифм, одновременно ненавязчивых и оригинальных, что заменяет сложную традиционную схему рифмовки оригинала.

3.8. Дейви

Дейви предлагает, наверно, самую просодически современную и независимую версию в рамках (квази-)рифмованного стиха.

1. В его переводе сохранены а) богатство аллитераций и паронимий, свойственное оригиналу, и б) принцип чередования, в основном в рифмовке, хотя этим выражена скорее «нить концептуального единства», нежели «убаюкивающее раскачивание» (последнее держится здесь лишь на очень тонкой аллитерации, не подкрепленной музыкальными средствами ритма и синтаксиса); в) относительная напряженность начала; и г) относительно сложное единство в конце (несколько ослабленное ритмической легкостью).

3. Главные потери это: а) единство периода (много остановок и мало длинных рифменных серий); б) кольцевая симметрия начала и конца; в) одиночество сосны.

3. Компенсаторно-модификационные тенденции включают: а) превращение серьезной, но и очаровательно музыкальной колыбельной в глубокомысленную возвышенно-философскую медитацию, что выражается в б) тонком чередовании рифм, в) выборе слов (*lamenting, consensus, audacity*) и некоторых грамматических категорий (*boundless distances* во мн. ч.) — вообще говоря, в духе пастернаковской манеры.

4. О переводимости

Мои выводы вряд ли можно назвать неожиданными. Я полагаю, что мне удалось показать, что всестороннее тематико-выразительное описание оригинала задает полезную систему отсчета, своего рода сетку структурных координат, с которой можно сверять переводы. На мой взгляд, такое описание — ценное пособие для переводчика. Судя по семи рассмотренным английским версиям «Ветра», адекватный перевод не лежит за пределами возможного — если не до последней детали, то, по крайней мере, на уровне главных принципов. Как и можно было ожидать, глубинная структура лучше поддается воспроизведению, чем поверхностная. В результате, переводы в лучшем случае дают читателю хорошее представление о том, какого рода поэтические впечатления испытывают читатели оригинала, но не справляются с задачей непосредственно внушить эти впечатления англоязычным читателям.

Получается, что для того, чтобы убедительно воссоздать дух оригинала, переводчик должен держаться его буквы. Это может показаться неожиданным, поскольку на протяжении всей статьи я настаивал на сохранении и передаче структуры — не материальной формы, а лежащих в ее основе глубинных принципов, не конкретных поверхностных деталей оригинала, а их поэтического смысла. Однако оказывается, что достаточно «богатая» поверхностная структура, хотя и остается конструктором (= абстракцией), в действительности предопределяет уникальную текстовую реализацию.

Все это не значит, что успешный перевод немислим. Он возможен — но скорее как удачное совпадение, чем как гарантированное систематическое соответствие.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пастернак 1990б, 2: 63

Ветер	Схема рифмовки	Метрическая схема
1 Я кончился, а ты жива.	а	У—У—У—У—
2 И ветер, жалуясь и плача,	В	У—У—У—У—
3 Раскачивает лес и дачу.	В	У—У—У—У—
4 Не каждую сосну отдельно,	С	У—У—У—У—
5 А полностью все деревья	а	У—У—У—У—
6 Со всею далью беспредельной,	С	У—У—У—У—
7 Как парусников кузова	а	У—У—У—У—
8 На глади бухты корабельной.	С	У—У—У—У—
9 И это не из удальства	а	У—У—У—У—
10 Или из ярости бесцельной,	С	У—У—У—У—
11 А чтоб в тоске найти слова	а	У—У—У—У—
12 Тебе для песни колыбельной.	С	У—У—У—У—

Буквальный перевод [Жолковский]

Wind

- I ended, but you are alive.
- And the wind, complaining and weeping,
- Is rocking the forest and the cottage.
- Not each pine tree separately,
- But completely all the trees,
- With the entire limitless distance,
- Like the sailboats' hulls
- On the smooth surface of the ship bay.

- 9 And this not out of bravado
 10 Or out of aimless rage,
 11 But in order to find, in longing, words
 12 For you for a cradle-song.

Герни 1958: 439

Wind

- 1 I have died, but you are still among the living.
 2 And the wind, keening and complaining,
 3 Makes the country house and the forest rock —
 4 Not each pine by itself
 5 But all the trees as one,
 6 Together with the illimitable distance;
 7 It makes them rock as the hulls of sailboats
 8 Rock on the mirrorous waters of a boat-basin.
 9 And this the wind does not out of bravado
 10 Or in a senseless rage,
 11 But so that in its desolation
 12 It may find words to fashion a lullaby for you.

Кеймен 1962: 27

The Wind

	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 My end has come but you live on.	a	у́у́у́у́у́
2 The wind weeps out its plaintive cry	b	у́у́у́у́у́
3 And rocks the house and forest round	c	у́у́—у́у́у́
4 And pine trees, yet not one by one,	a ¹	у́у́у́у́у́у́
5 But altogether waving high	b	у́у́у́у́у́у́
6 Into and with the vast beyond	c ¹	у́у́у́у́у́у́
7 Like hulls of sailing ships that lie	b	у́у́у́у́у́у́
8 And ride at anchor in a bay;	b ¹	у́у́у́у́у́у́
9 And this not for a whim or two,	d	у́у́у́у́у́у́
10 Nor yet in blind malignity,	b ²	у́у́у́у́у́у́
11 But from its grief to spin for you	d	у́у́у́у́у́у́
12 The soft words of a lullaby.	b	у́у́у́у́у́у́

Слейтер (Пастернак-) 1963: 58

Wind

	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I am no more but you live on,	a	у́у́у́у́у́у́
2 And the wind, whinig and complaining,	B	у́—у́у́у́у́у́
3 Is shaking house and forest, straining	B	у́у́у́у́у́у́
4 Not single fir trees one by one	a ¹	у́у́у́у́у́у́
5 But the whole wood, all trees together,	C	у́—у́у́у́у́у́

- 6 With all the distance far and wide d у́у́у́у́у́у́
 7 Like sail-less yachts in stormy weather C у́у́у́у́у́у́у́
 8 When moored within a bay they lie. d¹ у́у́у́у́у́у́
 9 And this not out of wanton pride d у́у́у́у́у́у́
 10 Or fury bent on aimless wronging, E у́у́у́у́у́у́у́
 11 But to provide a lullaby d¹ у́—у́у́у́у́у́
 12 For you with words of grief and longing. E у́у́у́у́у́у́у́

Кейден 1964: 191

Winds

	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I've died. You live alone with woe.	a	у́у́у́у́у́у́
2 Now stormwinds, keening and repining, B	B	у́у́у́у́—у́у́у́
3 Rock house and pine trees to and fro — a	a	у́у́у́у́у́у́
4 Not tree by tree, but at one blow a	a	у́у́у́у́—у́у́
5 All groves and forest intertwining B	B	у́у́у́у́—у́у́у́
6 With the illimitable space; c	c	у́у́у́у́—у́у́
7 Thus sailboats sheltered at their base c	c	у́у́у́у́—у́у́
8 Are rocked by winds along a bay. c ¹	c ¹	у́у́у́у́у́у́
9 But not in senseless agitation D	D	у́у́у́у́—у́у́у́
10 The stormwind rages; day by day c ¹	c ¹	у́у́у́у́у́у́
11 About your grief is lamentation, D	D	у́у́у́у́—у́у́у́
12 Its lullaby of desolation. D	D	у́у́у́у́—у́у́у́

Дейви 1965: 18

Wind

	Syllables	Stresses
1 This is my end, but you live on.	8	5
2 And the wind, complaining and lamenting,	10	3
3 Agitates forest and country lodge.	9	4
4 Not the pine trees one by one,	7	4
5 But a consensus of all trees	8	3
6 And the boundless distances, on and on,	10	4
7 Like hulls that are stripped of canvas	8	3
8 In a haven satin for squadrons.	8	3
9 And this not out of audacity	9	3
10 Nor from a fury without occasion	10	4
11 But in anguish to find you	7	2
12 Words for a cradle-song.	6	3

Марков—Спаркс 1967: 604—605

Wind

	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I have died, but... you still live on.	a	у́у́у́у́у́у́
2 And the wind, crying and complaining,	B	у́—у́у́у́у́у́

3 Is rocking house and forest, straining	B	— — — — —
4 Not every pine tree, singly bending,	C	— — — — —
5 But all the trees together, one	a ¹	— — — — —
6 With unlimited space extending.	C	— — — — —
7 They rock like hulls of sailboats on	a	— — — — —
8 A harbor's mirrored surface, spending	C	— — — — —
9 Themselves in no bravado fun	a ¹	— — — — —
10 And with no senseless fury blending,	C	— — — — —
11 But so — to find, in longing, spun	a ¹	— — — — —
12 Words for your lullaby unending.	C	— — — — —

Столлуорти (Столлуорти, Фрэнс 1983: 129)

Wind	Rhyme scheme	Metrical scheme
1 I am dead, but you are living.	A	— — — — —
2 And the wind, moaning and grieving,	A ¹	— — — — —
3 Rocks the house and the forest,	B	— — — — —
4 Not one pine after another	C	— — — — —
5 But further than the furthest	B ¹	— — — — —
6 Horizon alltogether,	C ¹	— — — — —
7 Like boat-hulls and bowsprits	D	— — — — —
8 In an unruffled anchorage,	E	— — — — —
9 Rocked not from high spirits	D ¹	— — — — —
10 Or out of aimless rage,	e ¹	— — — — —
11 But with a sad heart seeking	F	— — — — —
12 Words for your cradle-song.	g	— — — — —

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи **Жолковский 2009 [1984]б** — авторизованного перевода (Н. О. Ласкиной) статьи **Жолковский 1984в**.

«КРЕПКАЯ ВОДА», ИЛИ ТОНКОСТИ ПЕРЕВОДА

Статья Георгия Шенгели «О моей работе», написанная в 1951 году, но увидевшая свет лишь в составе книги **Шенгели 1997**, посвящена проблемам поэтического перевода и основана на его собственном богатом опыте в сопоставлении с работами других поэтов-переводчиков. Статья очень продуманная и убедительная — виден аналитик, эрудит, мастер. Сомнения вызывает только одно место — то, где Шенгели, говоря о точном понимании оригинала, отказывает в нем своим соперникам, в частности — Пастернаку. Он пишет:

«У Верлена есть стихотворение *Effet de nuit* (“Ночное впечатление”), изображающее средневековый пригород, где ведут вешать преступников; их конвоируют копейшики, и

...leur fers droits, comme des fers de herse,
Luisent a contresens des lances de l'averse, —

“...их лезвия прямые, как зубья бороны, Сверкают напересечку с копьями ливня”:

И копыа, ровные, как зубья бороны,
Со стрелами дождя, сверкая, скрещены.

Стихотворение это носит подзаголовок “офорт”, и последний образ: перекрест копий и дождевых струй — намекает на *штриховку* рисунка; автор “нагнетает” впечатление офорта. Другие переводчики не освоили этой детали и смяли образ: *И тусклый блеск горит на саблях обнаженных, Наперекор струям небесным наклоненных* (Брюсов) или: *Смыкающей еще лишь неизбывней Железо ник в железной сетке ливня* (Пастернак). Из этого примера видно, насколько бывает порою тонка художественная резьба, и с какой пристальностью надо вглядываться в текст» (**Шенгели 1997**: 365).

Разговор об *офорте* сразу остановил мое внимание. Это слово всегда вызывало у меня какую-то бодрящую реакцию — как выяснилось, без особых оснований. Под впечатлением статьи Шенге-

ли я кое-что разузнал об офортах Верлена, а заодно об офортах вообще, о технике их создания и об этимологии термина.

У Верлена «офорт» не подзаголовок одного стихотворения, а название целого раздела книги «Сатурнические стихи» — «Офорты» (их пять), и упор на этот жанр изобразительного искусства, действительно, очень важен. Так как офорт — один из видов гравюры, понятно, что для него подходит пейзаж с острыми углами, готическими контурами, колючими кустами, зубцами бороны, копьями, стрелами и сеткой дождя. Но оказалось, что технике изготовления офорта вторят и мотивы ночной темноты (в процессе работы металлическая офортная доска покрывается черным — «асфальтовым» — лаком), ливня (прорезанный в лаке рисунок заливается кислотой, протравливающей металл) и сверкания (обнажившийся металл блестит).

Все же Шенгели «врезает» своим предшественникам не совсем справедливо. Некоторая картинность была намечена уже Брюсовым и вполне четко прочерчена Пастернаком. Приведу и прокомментирую соответствующие места трех переводов и оригинала, выделяя релевантные места¹.

Валерий Брюсов, «Впечатление ночи» (1894)

Рисуются вдали неверные фигуры <...>
 Терновник высохший да несколько кустов
 Позор своей листвы, унылой и корявой,
На фоне сумрачном вздымают слева, справа <...>
 И **тусклый блеск горит** на саблях обнаженных,
 Наперекор струям небесным наклоненных.

Как видим, у Брюсова *рисуются... фигуры* и употреблены выражения *на фоне* и *тусклый блеск горит на саблях*.

Борис Пастернак, «Ночное зрелище» (1938)

Ночь. Дождь. Вдали неясный **очерк выбит**:
 В дождливом небе старый город зыбит
Разводы крыш и башенных зубцов <...>
На черном поле измороси мглистой —
 Колючие **отливы** остролиста <...>
 Железо пик в **железной сетке** ливня.

В переводе Пастернака *очерк выбит* — как на гравюре, далее появляются *разводы крыш*, *отливы* и *черное поле* — слова из художнического лексикона, а в заключительной строке *железная сетка* хорошо передает характерную офортную проработку пейзажа (эф-

фект ажурной сетки достигается при создании офорта впечатыванием в лак марли, кружева и т.п.).

Георгий Шенгели, «Ночной пейзаж» (1945, п. 1996)

Ночь. Дождь. Высь мутная, в которую воздет
 Зубцами, башнями **ажурный силуэт**
 Фобурга старого, что меркнет в далях стылых <...>
 Кой-где терновый куст и остролистник колкий
 Листою жуткою торчат со всех сторон,
 Кой-где **насажены на сажи полный фон** <...>
 И копыя, ровные, как зубья бороны,
 Со **стрелами дождя, сверкая, скрещены**.

Тут гравюрности, пожалуй, не больше, чем у Пастернака: это *ажурный силуэт* в начале, *сажи полный фон* в середине (подчеркнутый каламбуром *насажен*) и верные оригиналу (как и у остальных переводчиков) *скрещенные и сверкающие стрелы дождя* в финале.

Paul Verlaine, «Effet de nuit» (1865)

La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
De flèches et de tours à jour la silhouette
 D'une ville gothique **éteinte** au lointain gris <...>
 Sur **le fuligineux** fouillis d'**un fond d'ébauche** <...>
 un gros de hauts pertuisaniers
 En marche, et leurs fers droits, comme des fers de herse,
Luisent a contresens des **lances de l'averse**.

Верлену, конечно, уступают все трое: у него есть и *ажурные башни (tours à jour, букв. «башни с просветами [бойниц?])*», и *стрелы силуэта притушенного города (d'une ville... éteinte)*, и финальное *свечение (luisent)*, а в середине — не просто *фон* и *сажа*, а *сажистый беспорядок в глубине наброска (le fuligineux fouillis d'un fond d'ébauche)*.

То, что Пастернак, с его *выбитым очерком* и *железной сеткой*, задачу, в общем, решает, не удивительно, особенно если учесть, что он происходил из семьи художника и, как видно из его немного более поздней статьи, ясно видел связь Верлена с французской живописью:

«[Верлен] оставил яркую запись пережитого и виденного <...> связанную нитями глубокого **родства с молодой импрессионистической живописью** Франции <...> **Художников этого типа** окружала новая городская действительность <...> **На эту, по-новому освещенную улицу**

тени ложились не так, как при Бальзаке <...> и рисовать хотелось по-новому <...> Этот вихрь бросался в глаза каждому и был центром картины <...> Они писали мазками и точками, намеками и полутонами, не потому, что <...> они были символистами. Символистом была действительность...» (Пастернак, «Поль-Мари Верлен», 1944; Пастернак, 4: 395—396).

Более того, Пастернак уже задолго до этого осваивал — не исключено, что под влиянием Верлена, — подобную чертежно-графическую технику. Вспоминается «Петербург» (1915):

О, как он велик был! Как сеткой конвульсий
 Покрылись железные щеки,
 Когда на Петровы глаза наворачнулись,
 Слезя их, заливы в осоке! <...>
 Он тучами был, как делами, завален.
 В ненастья натянутый парус
 Чертежной щетиною ста готовален
 Врезалась царская ярость...

И, конечно, — «Гроза, моментальная навек» (1919):

И когда по кровле зданья
 Разлилась волна злорадства
 И, как уголь по рисунку,
 Грянул ливень всем плетнем...

Правда, тут не офорт, а рисунок углем, да и вообще фотография, к тому же снятая громом, но Верлен явно учтен, а то и превзойден².

Да, о слове *офорт*. У меня *офорт* уверенно ассоциировался с *ботфортами* (и их *отворотами*), *фортами* (*фортециями* и т.п.), музыкальным *форте*, четкими *формами* (и *оформленностью*). Энергия латинского корня *fort-* ощущалась, но лишь подсознательно, может быть, потому, что неясным оставалось, что тут делает начальное *о-* (или *-оф*). Что это — французское *au*, «к», или английское *off*, «от, прочь»? В целом складывался образ размашистой, мужской, старинной — рыцарской, что ли — силы, крепости, твердости.

Корень *форт-* не подвел, но начальное *о-* оказалось не приставкой, а полноценным французским корнем: *eau*, «вода» (как в *одеколоне*). *Офорт* — от фр. *eau-forte*, букв. «крепкая вода», т.е. «азотная кислота», применяемая для травления рисунка, прочер-

ченного в кислотоустойчивой поверхности доски. Но если по-русски *офорт* — название жанра, как *рисунок* и *гравюра*, то по-французски это еще и название материала / способа исполнения — как *холст* и *гуашь* и в отличие от *карандаша* и *масла* (нельзя сказать: **Он показал мне свои карандаши, масла* — в смысле *...работы карандашом, маслом*). Так что даже заглавие верленовского цикла переводится не вполне точно. И не исключено, что «водяная» природа французского *eau-forte* могла сказаться на водной образности двух из пяти офортов Верлена («Ночного зрелища» и «Марины»).

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант статьи Жолковский А. К. 2007в.

¹ Вот полные тексты:

Валерий Брюсов, «Впечатление ночи»

Дождь. Сумрак. Небеса подернуты и хмуры.
 Рисуются вдаль неверные фигуры
 И башен и церквей готических. Кругом
 Равнина. Виселицы черный шест. На нем
 Качаются тела в каком-то танце диком,
 Все скорчены. Им грудь клюют с зловещим криком
 Вороны. Ноги их — пожива для волков.
 Терновник высохший да несколько кустов
 Позор своей листвы, унылой и корявой,
 На фоне сумрачном вздымают слева, справа.
 И трех колодников, поникших головой,
 Босых, измученных, ведет сквозь дождь конвой
 И тусклый блеск горит на саблях обнаженных,
 Наперекор струям небесным наклоненных.

Борис Пастернак, «Ночное зрелище»

Ночь. Дождь. Вдали неясный очерк выбит:
 В дождливом небе старый город зыбит
 Разводы крыш и башенных зубцов.
 На виселице — тени мертвецов,
 Без угомону пляшущих чакону,
 Когда с налету их клюют вороны,
 Меж тем как волки пятки им грызут.
 Кой-где терновый куст, и там и тут

На черном поле измороси мглистой —
 Колочие отливы остролиста.
 И шествие: три узника по ней
 Под пешей стражей в двести бердышей,
 Смыкающей еще лишь неизбывней
 Железо пик в железной сетке ливня.
 1938

Георгий Шенгели, «Ночной пейзаж»

Ночь. Дождь. Вось мутная, в которую воздет
 Зубцами, башнями ажурный силуэт
 Фобурга старого, что меркнет в даях стылых.
 Равнина. Эшафот. Ряд висельников хилых,
 И каждый клюв ворон их треплет всякий час,
 И в черном воздухе безумный длится пляс,
 Пока им голени обгладывают волки.
 Кой-где терновый куст и остролистник колкий
 Листвою жуткою торчат со всех сторон,
 Кой-где насажены на сажу полный фон.
 И взвод копейщиков высоких, в латах медных,
 Трех узников ведет, босых и смертно-бледных,
 И копья, ровные, как зубья бороны,
 Со стрелами дождя, сверкая, скрещены.

Paul Verlaine, «Effet de nuit»

La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
 De flèches et de tours à jour la silhouette
 D'une ville gothique éteinte au lointain gris.
 La plaine. Un gibet plein de pendus rabougris
 Secoués par le bec avide des corneilles
 Et dansant dans l'air noir des giques nonpareilles,
 Tandis que leurs pieds sont la pâture des loups.
 Quelques buissons d'épine épars, et quelques houx
 Dressant l'horreur de leur feuillage a droite, a gauche,
 Sur le fuligineux fouillis d'un fond d'ébauche.
 Et puis, autour de trois livides prisonniers
 Qui vont pieds nus, un gros de hauts pertuisaniers
 En marche, et leurs fers droits, comme des fers de herse,
 Luisent a contresens des lances de l'averse.

² С чем у Верлена Пастернак никак не мог справиться, это с *Il pleure dans mon coeur Comme il pleut sur la ville* (1872). Его перевод: *И в сердце пас-*

трава, И дождик с утра (1938) лучше некоторых других (Эренбурга, Шенгели), но все же не дотягивает до уровня верленовской параномасии: *il pleut*, «идет дождь, дождит [в городе]» — *il pleure*, букв. «оно плачет, плачется [у меня в сердце]». Этот эффект он пытался воспроизвести в «Никого не будет в доме...» (1931), причем использовал и чертежный мотив: *И опять зачертит иней, И опять завертит мной Прошлогоднее унынье И дела зимы иной*.

Оригинальное приближение к верленовской формуле есть в «Палисандрии» Саши Соколова (1985): *У многих обложено нёбо, но небо — у всех*.

Приложение

ИНВАРИАНТЫ И СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ПАСТЕРНАК (1974)

Множество восторженных и насто-
рожившихся душ останавливали друг друга,
стекались и <...> «соборно» <...> думали
вслух <...> Заразительная всеобщность их
подъема стирала границу между человеком
и природой <...> казалось, вместе с людьми
митинговали и ораторствовали дороги, дере-
вья и звезды <...> Это ощущение повседне-
ности, на каждом шагу наблюдаемой и в то
же время становящейся историей, чувство
вечности, сошедшей на землю и всюду попада-
ющей на глаза, это сказочное настрое-
ние <...> я попытался передать в <...> книге
лирики «Сестра моя жизнь».

Пастернак 1965: 631

Непосредственная задача настоящей статьи — обратить внима-
ние на постоянные черты поэтической организации стихов Пас-
тернака (далее — П.). Но поскольку наше описание существенно
связано с используемым в нем метаязыком (а тот, в свою очередь,
с общими целями, в рамках которых мыслится данное и ему по-
добные описания), то имеет смысл начать с краткого разъяснения
основных понятий этого метаязыка¹.

Смысловой инвариант художественного текста (или какого-то
его фрагмента), то есть всех составных частей, компонентов его
уровней и т.д., называется **темой**; тема может состоять из множе-
ства тематических элементов, или компонентов, наиболее крупные
из которых можно называть **подтемами**. Соответствие между темой
и текстом представляется в виде **вывода² текста из темы**, выпол-
няемого на основе универсальных преобразований — **приемов
выразительности** (ПВ). ПВ — РАЗВЕРТЫВАНИЕ, или КОНКРЕ-
ТИЗАЦИЯ (КОНКР), УВЕЛИЧЕНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, ПРОВЕ-
ДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, или ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР), КОН-
ТРАСТ, СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ), ПОДАЧА и нек. др., а также

их комбинации — это способы варьирования темы, отвечающие за
органичность и выразительность ее воплощения в тексте.

Для художественных текстов характерно проведение тем не
только через **предметную сферу** (то есть сферу “того, о чем говорит-
ся” в тексте), но и через **орудийную сферу**, сферу кода (то есть “того,
с помощью чего нечто говорится”). В поэзии к **орудийной сфере**
относятся как **общеязыковые** средства (грамматика, фонетика, со-
четаемость...), так и средства собственно **поэтического языка** (метр,
тропы, поэтический синтаксис и т.д.)³.

Смысловая инвариантность может устанавливаться и для мно-
жества текстов, например, для стихов (новелл, пьес и т.п.) одного
автора. Общий смысловой инвариант, то есть **центральная тема**
(или группа тем) всех текстов одного автора и более частные ин-
варианты — основные инвариантные **подтемы** (= **разновидности**
центральной темы), то есть типичные результаты ее варьирования
с помощью характерных для автора приемов, образуют целую
иерархию постоянных тематических величин, называемую **поэти-
ческим миром** (ПМ) данного автора. Эту систему значений можно
уподобить системе грамматических (то есть обязательных к выра-
жению) значений, специфической для каждого естественного язы-
ка. Всякая **локальная тема** (то есть некоторое актуальное высказы-
вание о предмете, событии или о внутреннем состоянии человека)
должна — чтобы предстать в типичном для данного автора свете —
быть изложена в терминах постоянных тем и их разновидностей,
так сказать, переведена на язык его ПМ (как любая мысль, для того
чтобы стать высказыванием на русском языке, должна быть осна-
щена значениями времени, числа, вида, наклонения и др. — пере-
ведена на язык этих категорий).

Разновидности инвариантной темы обычно многообразны —
в силу тенденции искусства к пронизыванию единым взглядом на
мир самых разных аспектов и уровней текста как в предметной, так
и в орудийной сферах (ПВ ВАР). В то же время даже небольшие
фрагменты художественного текста, как правило, содержат целый
ряд разновидностей, что соответствует тенденции искусства к ем-
кости и компактности образа, к тому, чтобы каждая клеточка про-
изведения была сколком всего ПМ (ПВ СОВМ).

Центральная тема поэзии П., ее самый общий смысловой ин-
вариант — это

- (0) чувство причастности человека в его сиюминутном существовании,
и вообще всего малого и обычного, — к чуду единого, вечного и бес-
конечно огромного бытия, или, сокращенно, ощущение единства
и великолепия мира⁴.

Этот инвариант может быть далее сведен к двум основным постоянным темам: теме “единства, контакта” и теме “великолепия, интенсивности”, ослепительности бытия, — каждая из которых предстает обычно в виде риторической фигуры, состоящей из двух контрастирующих друг с другом подтем:

- (1) единство разного: мир един даже в своих самых разных и противоположных частях и проявлениях; подтемы: (1а) “единство” и (1б) “разное”⁵.
- (2) великолепии низкого: мир великолепен даже в самых обыденных, низких и отрицательных проявлениях; подтемы: (2а) “великолепии” и (2б) “низкое”⁶.

Тема “единство разного” (сокр. — единство).

Подтема “разное” выступает в виде характерных для текстов П. пар противоположностей (или пар партнеров): (3) “человек/природа”; (4) “дом/внешний мир”; (5) “земля/небо”; (6) “настоящее время / иное время (прошлое, будущее, вечность)”; (7) “материальное/нематериальное”; (8) “малое/большое”; (9) “свет/тьма”; (10) “звук/тишина”; (11) “близкое/далекое”; и нек. др.

Подтема “единство, контакт” (сокр. — контакт) предстает в виде конкретных способов, или разновидностей контакта между партнерами.

Для предметной сферы у П. это:

в физическом пространстве: (12) “соседство”, (13) “касание”, (14) “зацепление”, (15) “оставление следа”, (16) “проекция (тень, отражение)”, (17) “устремленность”, (18) “посылание”, (19) “проникание”, (20) “стирание границ”, (21) “вбирание”, (22) “смещение” (в связи с ситуациями (15), (19), (20), (22) см. **Якобсон 1987 [1935]**);

в сфере восприятий и эмоций: (23) “видение”, (24) “слышание”, (25) “обдумывание”, (26) “понимание”, (27) “любовь”;

в социальном пространстве: (30) “встреча”, (31) “знакомство”, (32) “родство”;

смешанные: (33) “любовные ласки”, (34) “свидание”, (35) “обмен”, (36) “дарение”, (37) “разговор”, (38) “признание в любви”, (39) “переписка”.

В орудийной сфере это: (40) фонетическое сходство разных слов (ср. **Нильссон 1978 [1959]**: 188, 189; **Синявский 1965**: 31), (41) лексическое сходство слов (вплоть до игры слов, каламбуров), (42) сходство их сочетаемости, (43) конструкция «однородные члены», (44) синтаксическая неоднозначность фраз (как бы смешивающая разные ситуации) и, last but not least, (45) тропы — метонимия

(**Якобсон 1987 (1935)**), метафора, сдвиг, или подмена, сочетаемости (**Лотман 1969**: 226), — то есть готовые фигуры поэтического языка, приравнивающие значения разных слов.

Разновидности контакта и пары партнеров взаимно независимы: члены любой пары могут оказаться у П. участниками почти любой разновидности контакта. Некоторые инвариантные ситуации, образуемые **СОВМЕЩЕНИЯМИ** вида “определенная пара партнеров + определенная: разновидность контакта” (то есть разновидности темы (1) в целом), реализуются у П. **инвариантными пред-метами**. Так,

(46) зеркало вод = земля/небо”⁵) + отражение (16);

(47) окно⁷ = дом / внешний мир (4) + проникание (19) (или касание (13), оставление следа (15), видение (23)...);

(48) даты в календаре природы и общества (времена года, праздники) и т.д. = настоящее/иное время (6) + тождество (29).

Тема “великолепии низкого” (сокр. — великолепии).

Разновидности подтемы “великолепии, интенсивность” (интенсивность) конкретизируют идею “интенсивно, максимально, очень” на материале различных участков двух основных сфер — предметной и орудийной.

Для предметной сферы это:

в пространстве абстрактно-логических категорий (типа нормы, числа, истины и т.п.): (49) “исключительность (первое, лучшее, образцовое, эталон, редкое, самое, вплоть до чудесного)”; (50) “схождение полюсов” (света и тьмы, добра и зла...)⁸; (51) “обилие (много, куча)”; (52) “полнота (все, всё, до самого X-а)”; (53) “чрезмерность”; (54) “подлинность” (“самая суть”);

во временном пространстве: (55) “мгновенность”, (56) “вечность”;

в физическом пространстве: (57) “большой размер”; (58) “большая сила, энергия”; (59) “быстрое движение”; (60) “дрожь (интенсивное колебание или проявление чувства)”; (61) “резкая перемена, преобразование”; (62) “вырастание (подъем, вздымание)”; (63) “яркий свет”; (64) “тьма”; (65) “высокая температура (жара, кипение, горение, плавление)”; (66) “шум, гром”; (67) “тишина”;

в сфере ощущений и эмоций: (68) “сильные переживания и ощущения”; (69) “одаренность, величие”; (70) “вдохновение”; (71) “сновидения”; (72) “пробуждение”; (73) “экстремальные состояния” органов чувств и частей тела (вытарашенные глаза, заломленные шеи, задыхание и т.п.) и нек. др.

В орудийной сфере — (74) длинные перечисления; (75) плюрализирующие повторения одного слова (*губы и губы; залы, залы, залы*); (76) пристрастие к множественному числу, в частности, (76а) от *singularia tantum* (*громах <...> отчизн; непогоды*)⁹; (77) восклицания; (78) синтаксическая затрудненность; (79) экзотическая лексика; (80) гиперболы; (81) резкие композиционные переломы и взлеты (ср. **Нильссон 1978 [1959]**).

Подтема “низкое” представлена:

в предметной сфере такими разновидностями, как (82) “мелкое, малое”; (83) “рядовое (быт, затрапезное, грязь)”; (84) “внешнее (игра, притворство)”; (85) “болезнь, боль”; (86) “бессилие”; (87) “преступление” и другие отрицательные состояния: (88) “опрокинутость”; (89) “разрушение”; (90) “беспорядок” и др.;

а в орудийной сфере, например, (91) пристрастием к бытовой лексике и вообще к разговорности и просторечным оборотам.

Типовыми **СОВМЕЩЕНИЯМИ** разновидностей подтем “интенсивность” и “низкое” (то есть типовыми разновидностями темы (2) в целом) являются такие инвариантные ситуации, как

(92) игра всерьез = внешнее (84) + подлинность (54);

(93) исключительность (49) первого попавшегося рядового (83);

(94) великолепии выше сил = великолепии (2а) бессилия (86);

(95) болезненное напряжение (кровь, пот, слезы, ...) = болезнь (85) + “экстремальное состояние” (73);

(96) преступно (87) сильные чувства (68); (96а) сильные негативные переживания и чувства;

(97) негативная (88)—(90) энергия (58) (разрушительные, опрокидывающие, хаотические процессы);

(98) разговорные штампы (91) со значением интенсивности (2а) (лексическая функция *Magp* — *взасос, хуже горькой редьки* и т.п.);

(99) экзотическая лексика (79) с бытовым значением (83) (*муслин, маркиза, ...*); в связи с (98)—(99), ср. **Нильссон 1978 [1959]** о взаимообогащении бытовой и поэтической лексики в стихах П.

Мы перечислили характерные для П. инварианты, являющиеся результатом **ВАРЬИРОВАНИЯ** двух его самых общих инвари-

антов — единства и великолепия. Столь же общим принципом, как их **ВАРЬИРОВАНИЕ**, является и установка на **СОВМЕЩЕНИЕ** этих тем.

На самом абстрактном уровне (уровне тем (1) и (2) и их подтем) таким **СОВМЕЩЕНИЕМ** является, например, контакт внутри большинства типичных вышеперечисленных пар партнеров, так как это

(100) контакт (1а) очень (2а) разного (1б) (= схождение противоположностей (50))¹⁰.

Другое типовое **СОВМЕЩЕНИЕ**:

(101) очень интенсивный (2а) контакт (1а), например, (102) “пригвождение”; (103) “натякание”; (104) “окутывание, окунание”; (105) “мистическое понимание (предвосхищение)”; (106) “самоотдача”.

На несколько более конкретном уровне таково **СОВМЕЩЕНИЕ** тех или иных разновидностей двух тем.

В предметной сфере:

(107) проникание (19), приводящее к дрожи (60);

(108) оставление следа (15) в виде грязи (83), пачкание;

(109) стирание границы (20) или смешение (22), приводящее к хаосу (97);

(110) зацепление (14), вызывающее боль (85);

(111) прикасание (13), приводящее к разрушению (97);

А в орудийной сфере, например:

(112) множество разных (1б) партнеров, образующих длинное перечисление (74), то есть цепочку однородных членов (43).

Следующим по степени конкретности является уровень индивидуальных ситуаций, складывающихся в реальных текстах П.¹¹, к которым мы теперь обратимся. Мы рассмотрим ряд фрагментов (размером от одной строки до нескольких строф), начиная каждый раз с формулировки локальной темы и обращая затем внимание на использованные при ее разработке инварианты, на специфические

способы их СОВМЕЩЕНИЯ с локальной темой и друг с другом, а в ряде случаев (см. примеры 11—13) — на специфические способы КОНКРЕТИЗАЦИИ тематических элементов в орудийной сфере (см. также Жолковский 1974а). Утверждения о присутствии инвариантов будут иллюстрироваться сходными примерами из других стихов П., что позволит придать наглядность:

а) самим этим утверждениям;

б) намеченной нами схеме ПМ Пастернака;

в) тому общему тезису, что инварианты — не что иное, как способ констатации соответствий между реальными текстами (см. об этом Жолковский и Щеглов 1975: 143 сл.).

Чтобы инвариантность структуры текстов прослеживалась с полной четкостью, примеры описываются исключительно на языке инвариантов. Более подробно разбираются первые три примера, затем темп изложения ускоряется. Многие аспекты изложения мы вообще опускаем, сосредоточиваясь на самом важном и интересном.

В связи с особым вниманием, уделяемым в примерах 11—13 орудийной КОНКРЕТИЗАЦИИ тем, напомним о ее существенных отличиях от предметной.

Поскольку в практической речи орудийная сфера, то есть сфера означающего, связана с содержанием сообщения лишь условно, символически, постольку орудийная реализация тем должна бы, казалось, быть менее убедительной (ведь важно, *что* говорится, а не *как*). Но этот минус компенсируется безусловностью, непосредственно-физической очевидностью существования означающего. Действительно, если план содержания в языке лишь условно обозначается, то план выражения (орудийная сфера) — это то, с чем реально имеет дело слушающий, и в этом смысле оно существует безусловно. Поэтому, когда в поэтической речи тема проецируется в орудийную сферу, ее убедительность, связь с реальностью, не падает, а повышается. Способствует этому и то, с чего мы начали: безразличие (в практической речи) к тому, *как* нечто сообщается, имеет своей оборотной стороной глубоко укоренившееся невнимание носителя языка к означающему. Поэтому, когда в поэтической речи означающее оказывается КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ темы, оно внушает ее незаметно, подспудно, бесконтрольно, чем опять-таки повышается убедительность этой КОНКРЕТИЗАЦИИ.

Поскольку ситуации, складывающиеся из элементов орудийной сферы, очень далеки от предметных тем и ситуаций, постольку соответствие между теми и другими может устанавливаться лишь на достаточно абстрактном уровне. В результате средствами орудийной сферы может создаваться, казалось бы, лишь очень неточный, обедненный портрет развертываемой темы. Однако в

контексте предметной КОНКРЕТИЗАЦИИ той же темы он получает более богатую интерпретацию (см. Жолковский и Щеглов 1973: 8 сл., Жолковский 1996 [1978]а).

Первый пример

(113) Мейерхольдам

Желоба коридоров иссякли.	Я люблю ваш нескладный развалец,
Гул отхлынул и сплыл, и заглох.	Жадной проседи взбитую прядь.
У окна, опоздавши к спектаклю,	Если даже вы в это выгались,
Вяжет вьюга из хлопьев чулок.	Ваша правда, так надо играть.

Рытым ходом за сценой залайте,	Так играл пред землей молодою
И, обуглясь у всех на виду,	Одаренный один режиссер,
Как дурак, я зайду к вам в антракте,	Что носился как дух над водою
И смешаясь и слов не найду.	И ребро сокрушенное тер.

Я увижу деревья и крыши.	И, протискавшись в мир из-за дисков
Вихрем кинутся мушки во тьму.	Наобум размещенных светил
По замашкам зимы замухрышки	За дрожащую руку артистку
Я игру в кошки-мышки пойму.	На дебют роковой выводил.

Я скажу, что от этих ужимок	Той же пьесою неповторимой,
Еле цел я остался внизу,	Точно запахом краски дыша,
Что пакет развязался и вымок,	Вы всего себя стерли для грима.
И что я вам другой привезу.	Имя этому гриму — душа! ¹²

Что от чувств на земле нет отбою,
 Что в руках моих — плеск из фойе,
 Что из этих признаний — любое
 Вам обоим, а лучшее — ей.

Стихотворение «Мейерхольдам» обращено к В. Э. Мейерхольду и его жене З. Н. Райх — приме его театра. Текст густо насыщен инвариантами П., за вычетом которых остается примерно следующая локальная тема:

(114) размышления об искусстве в форме послания друзьям — режиссеру и актрисе — с комплиментами по поводу удачного спектакля и набросками их портрета на фоне зала, театральной уборной, артистического беспорядка и т.п.¹³

Смысловая структура текста (113) может быть описана как перевод локальной темы (114) на язык ПМ Пастернака. В первом

приближении этот перевод определяется следующими узловыми решениями: искусство (в частности, театральное) трактуется в терминах инвариантных ситуаций: игра всерьез (92); самоотдача (106); великолепие выше сил (94), а также (115) “сходство с великими прототипами”.

Ситуация “игра всерьез” — типовое СОВМЕЩЕНИЕ мотивов подлинное (суть) и внешнее в духе формулы (2) великолепие низкого¹⁴. Часто, но не обязательно она связывается с размышлениями об искусстве, ср.

- (117) = (92а) *Сколько надо отваги, Чтоб играть на века, Как играют овраги, Как играет река; Ты так играла эту роль! Я забывал, что сам — суфлер!; О, верь игре моей, и верь; Он в глыбе поселен, Чтоб в тысяче градаций Из каменных пелен Все явственной рождаться.*

Уместность мотива игра всерьез в разработке локальной темы (114) связана с тем, что в (114) речь идет об искусстве театра, актерской **игре**. Этот мотив, построенный на отказной¹⁵ риторике обнаружения в игре — подлинности, и становится основой пастернаковского поворота данной локальной темы.

Мотив “подлинность, всерьез” разворачивается в нескольких планах — мифологическом, социально-эмоциональном и личном, для чего привлекается ряд других инвариантов.

В мифологическом плане мотив подлинности и — шире — великолепия искусства Мейерхольдов разворачивается с помощью инвариантной ситуации (115) “сходство с великими прототипами”, СОВМЕЩАЮЩЕЙ одновременно “контакт малого, рядового с большим, исключительным” и “контакт настоящего, временного с прошлым, самым первым и вечным”, ср.

- (118) = (115а) *Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит. Когда, когда не: — В Начале Пылл Плач Комариный, Ползли Мураши, Волчцы по Чулкам Торчали? <...> Вся степь — как до грехопаденья; и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе — На пире Платона во время чумы; Весенний день тридцатого апреля <...> Как были до него березы Троицы И, как до них, огни панатеней; Надо, чтоб елкою святочной Вечность средь комнаты стала.*

Как и в стихотворении «Степь», в (113) локальная ситуация возводится к акту сотворения мира — намечается сравнение

- (119) режиссер — Творец.

В социальном и эмоциональном плане подлинность и великолепие искусства разворачиваются в ситуацию:

- (120) нет сил справиться с сильными впечатлениями (от спектакля),

основными компонентами которой являются сильные переживания (68) и великолепие выше сил (94). Последнее представлено своей основной разновидностью — (94а) “нет сил”.

- (121) = (94а) Примеры ситуации “нет сил” (иногда в СОВМ с (68)): *Нет сил никаких у вечерних стрижей Сдержать голубую прохладу. Она прорвалась <...> И льется, и нет с нею сладу; Признать, что мне невозможу Мириться с тем, что есть апрель; Им, как и мне, невмочь с весною свыкнуться; Устает кустарник охоть; Пил, как птицы. Тянул до потери сознания; Рояль дрожащий пену с губ облизнет. Тебя сорвет, подкосит этот бред; Не свести концов и не поднять руки; Великолепие выше сил Туши и сепии и белил; О боже, волнения слезы мешают мне видеть тебя; Шарю и не нахожу сандалий, Ничего не вижу из-за слез; И шальной, шевелюру ероша, В замешательстве смысл темня, Ошарашит тебя...*

Ситуация (120) представляет не только тему великолепия, но и тему единства, поскольку “впечатления, переживания” могут рассматриваться как частный случай контакта в сфере восприятий и эмоций. С точки зрения локальной ситуации такое СОВМ мотивируется тем, что в социально-эмоциональном плане в (114) речь, естественно, идет о воздействии театрального искусства на зрителя. Еще одна социальная разновидность контакта, которая привлекается для разработки темы (114), — это “встреча” (30) (см. ниже о “свидании” автора-зрителя с Мейерхольдами).

В плане личной подоплеку творчества его подлинность (разновидность интенсивности) КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как

- (122) = (106а) самоотдача (= дарение (36) всего (52) себя); ср.: *Цель творчества — самоотдача; Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье; Жить и сгорать у всех в обычае, Но жизнь тогда лишь обессмертишь, Когда ей к свету и величию Своею жертвой путь прочертишь; Он должен сеинуть задарма И дать всей нитке размотаться; Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез.*

В контексте локальной темы (114) инвариантный мотив “самоотдача” естественно мотивируется спецификой искусства режиссера, который, как известно, умирает в актере.

В результате СОВМЕЩЕНИЯ с четырьмя изложенными инвариантными мотивами тема (114) принимает “пастернаковский” вид:

(123) = ситуация (114) плюс: Вы играете, но, как во всяком подлинном искусстве, это игра всерьез, с полной самоотдачей, тем более что как режиссер вы всего себя отдаете актерам. Ваше искусство подобно сотворению мира, а его воздействие великолепно настолько, что у зрителя, который с ним встречается, нет сил справиться со своими впечатлениями.

Дальнейшее движение к тексту (113) связано с обогащением формулировки (123) все новыми и новыми инвариантами П. Отметим наиболее интересные из соответствующих решений.

Мотив духовной самоотдачи получает в качестве своего коррелята в физическом пространстве (ПВ ВАР) оставление следа (15), ср.

(124) = (15а) *И воск слезами с ночника На платье капал; Загаром крался виноград; Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз; Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава; Когда порыв зарниц негаснувших Прибил к стене мне эту сцену; И пожар заката не остыл. Как его тогда к стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил.*

Далее самоотдача и оставление следа трактуются как “разные” (16) партнеры типа нематериальное/материальное (8) и вступают в контакт типа сходство (28), который реализуется с помощью метафоры (45). Кстати, из примеров в (124) видно, что для П. характерно метафорическое приравнивание нематериального (синевы; поцелуев; сцены) материальному (мази; медузам; чему-то, что можно прибавить к стене). Характерна и такая вдвойне пронизанная контактами ситуация, когда

(125) партнерами по контакту являются сами разновидности контакта; ср. метафоры “проекция — зацепление” (пригвождение теней, отсветов), “проекция — оставление следа” (пачкание зайчиками) и “оставление следа — любовные ласки” (пачкание поцелуями) в (124) и “прикасание — любовные ласки” в (125а): *Ивы нависли, целуют в ключицы; туман Густые целовал ресницы.*

В нашем примере РАЗВЕРТЫВАНИЕ метафоры “самоотдача — оставление следа” предполагает выбор (а) той материальной субстанции, которая оставляет след, и (б) той духовной субстанции, которая к ней метафорически приравнивается. На роль первой из них в контексте темы (123), связанной с театром, напрашивается *грим*. Это тем более удобно, что *грим* может одновременно быть использован и для КОНКРЕТИЗАЦИИ тематического элемента “игра, притворство, внешнее” (116) = (84а), входящего в мо-

тив игра всерьез (92), поскольку *грим* — род маски, орудие притворства. Тогда на роль искомой духовной субстанции естественно выбрать предмет, совмещающий элементы “весь, свое, сам” (52) (по линии самоотдачи) и “подлинное, внутреннее, суть” (54) (по линии всерьез). Этим предметом становится *душа*, тем более что метафоры типа *душа — грим* вполне в духе П. (ср. *хорал — слон* в (145) в. примеч. 25), *вечность — елка* в (118), *жизнь — книга* на полке в (143) ниже).

Такова смысловая структура финальных стихов *Вы всего себя стерли для грима. Имя этому гриму — душа:*

(126) = ситуация (123) плюс: Ваша индивидуальность/душа полностью вкладывается в искусство, в игру актеров, как бы намазываясь на них, подобно гриму¹⁶.

Сравнение “режиссер — Творец” (119) вносит в разрабатываемую тему новый круг мотивов — библейский. В нем выявляются черты, которые, с одной стороны, находят себе параллель в режиссерском искусстве вообще и в творчестве Мейерхольда в частности, а с другой — допускают подведение под те или иные инварианты П. Развертываясь, сравнение (119) формирует метафорические пары: Мейерхольд — Творец, Райх — Ева, театр — сотворяемый мир, осветительная аппаратура — светила. Затем сюда вчитываются мотивы П., например, импровизационность (93), входящая в представления П. о творчестве и вообще о спонтанно-спонтанных поступках, совершаемых под действием страсти, момента и т.п., давая

(127) = (93а) *И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд; Ты создана как бы вчерне, Как строчка из другого цикла, Как будто не шутя во сне Из моего ребра возникла; О свойствах страсти <...> Нечаянностях впопыхах; В окно врывалась повесть бури. Раскрыл, как был, — полуодет; Впотьмах, моментально опомнясь, без медлящего Раздумья, решила, что все перепашет; Незванная, она внесла, во-первых, Во все, что стало, вкус больших начал. Я их не выбирал...; И, едва поведья тронув, Порываюсь наугад; Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, — Мне здесь свиденье явилось, и счеты Сведу с ним сейчас же и тут же;* ср. также (139).

К импровизационности естественно привыкает другая инвариантная ситуация — негативная энергия, хаос (97), мотивированная в библейском плане первозданным хаосом, а в театральном — артистическим беспорядком (см. (114)). Хаос, далее, влечет за собой инвариантную ситуацию

- (128) уплотненность, теснота, — типовое СОВМ тем (1) и (2) (обилие (51) + полнота (52) + зацепление (14)), ср. *Все идут вереницей., Как сквозь строй алебард, Торопясь протесниться на «Марию Стюарт»; Кура ползет атаккой газовой К Арагве, сдавленной горами <...> Существования ткань сквозная; Туман отовсюду нас морем обстиг В волчках волочась за чулками <...> Колеблет, относит, толкает; Любовь — идти <...> Пить с веток, бьющих по лицу; Лосиха ест лесной подсед <...> Задевши за ее хребет, Болтается на ветке желудь; Блуждают, сбившись в кучу, Небесные тела; Он проскользнул неуследимо Сквозь строй препятствий и подмог.*

Импровизационность, хаос и теснота — важнейшие из инвариантов, формирующих поэтический смысл строк: *Я люблю ваш нескладный развалец, Жадной проседи взбитую прядь <...> И протискавшись в мир из-за дисков Наобум размещенных светил, ...* на основе сравнения (119)¹⁷.

Из других инвариантных деталей двуплановой ситуации “рождение спектакля — сотворение мира” отметим: быстрое движение и соседство (*носился <...> над водою*)¹⁸; дрожь и сильные переживания (*за дрожащую руку*), в том числе негативные (96) (*роковой*); встреча, знакомство (*играл пред землей; за <...> руку <...> на дебют <...> выводил*)¹⁹; “самое первое” (*пред землей молодою; дебют*); разрушение (*и ребро сокрушенное тер*)²⁰; талант (*одаренный*); тождество (*той же пьесою*); исключительность (*пьесою неповторимой*)²¹; сильные ощущения (*запахом краски дыша*).

Лейтмотив первой части стихотворения — от слов *я зайду* до *я люблю* — сила переживаний автора-зрителя, вызванная игрой Мейерхольдов (см. конец формулы (123)). Контакт автора-зрителя с артистами принимает вид чуть ли не “любовного свидания” (34) (*я зайду; пакет [подарок? — тогда “дарение” (36)]; я люблю; из этих признаний*). Признание в любви (38) возгоняется до максимума при помощи разновидностей “все” (52) (*любое, обоим*) и “самое” (49) (*лучшее*); а любовь и “сильные переживания — при помощи великолепия выше сил, реализованного более частными мотивами “нет сил, нехватка сил” (121) (*нет отбою, смешаюсь, не найду*, ср. *мешают видеть, нет сладу, невагому, не нахожу* и т.п.) и (133) “еле хватает сил” (*еле цел...*):

- (133) = (946) *Дик прием был, дик приход, Еле ноги доволот; Захваченный примеркой ожерелья, Он еле управляется к заре; Закусивши, как муку, и еле дыша.*

Ситуация “выше сил” (94) проецируется и в сферу предметных аксессуаров (*пакет*) в виде разрушения (97а) (*пакет развязался и*

вымок)²². Внутренняя контрастность всех этих мотивов (великолепие низкого, негативного) вторит отказной риторике игры всерьез, которая, кстати, дополнительно КОНКРЕТИЗИРОВАНА тем, что игра названа *ужимками* (низкое), но такими, что от них остаешься *еле цел* (великолепие).

Последний эффект, на котором мы остановимся, — ситуация (135) *в руках моих плеск из фойе*, характерная для П. в ряде отношений. Сильные переживания зрителей и гром аплодисментов зала как бы в руках доносятся автором до Мейерхольдов. При этом: (а) руки каламбурно (41) выступают сразу в двух значениях (“то, чем хлопают”, и “то, в чем носят”); (б) звук и смысл аплодисментов (нематериальное) метафорически (45) превращаются в материальное тело (7), поддающееся помещению в контейнер, переноске и т.п.²³; (в) происходит

- (137) *втягивание в контакт дополнительных партнеров: к контакту между автором и Мейерхольдами, которых он посещает в артистической, присоединяется вся публика (фойе).*

Ср. чистые примеры такого незаконного “втягивания” в

- (137а) *Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника; Бывало, раздвинется запад <...> И примется хлопьями цапать; Крыльцо б коснулось сонной ветвью их, — к контактам между сиренью и подоконником, хлопьями и автором, веткой и ими (плечами героини) “примазываются” соответственно абрис ледника, запад, крыльцо.*

СОВМЕЩЕНИЕ свойств ситуаций (136), (137) и (41), подобное представленному в строчке *что в руках моих плеск из фойе*, представлено, например, также в строчках:

- (138) *Тот, кто хоть раз с их [сирен] чашечек коленных Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд,*

где, в частности, (а) использована игра слов: *чашечки коленные — чашечки для питья* (ср. в (135) *руки*); (б) “нематериальный отблеск звезд пьется” (в (135) “плеск приносится”); (в) в одной точке встречаются (правда, без втягивания) звезды, их отражения, волны, колена сирен и губы поэта (подобно тому, как в (135) — зал с его аплодисментами, руки поэта и адресаты стихотворения).

Такова, в основных чертах, смысловая структура стихотворения «Мейерхольдам».

Второй пример

(139) Чудо

<...> Смоковница высилась невдалеке,
Совсем без плодов, только ветки да листья.
И Он ей сказал: «Для какой ты корысти?
Какая мне радость в твоём столбняке?»

Я жажду и алчу, а ты пустоцвет,
И встреча с тобой безотрадней гранита,
О, как ты обидна и недаровита!
Останься такой до скончания лет».

По дереву дрожь осужденья прошла,
Как молнии искры по громоотводу.
Смоковницу испепелило до тла.

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо и чудо есть бог.
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Локальной темой здесь является евангельский рассказ о бесплодной смоковнице. В его обработку внесён целый ряд инвариантных для П. мотивов: величие (*бог*); дрожь (*дрожь осужденья*); исключительное (*чудо*); сильные негативные переживания (*жажда, алчу, смятенье, осужденье, разброд*); нет сил (*найдишь, успел, б*, ср. выше *не нахожу сандалий, слов не найду*); высокая температура, горение (65) и полнота (*молния, искры, испепелило до тла*); вечность (*до скончания лет*); восклицание (*О, как...*); наконец, мгновенность (55), а также (140) “отрицание посредственности” и разрушение (97а), на которых мы сосредоточим свое внимание.

“Посредственность” — одно из

(141) состояний, контрастных к подлинному, сути (54).

Подлинное (54) иногда выступает у П. самостоятельно, ср.

(142) = (54а) *Во всем мне хочется дойти До самой сути <...> До сущности <...> До оснований, до корней, До сердцевины <...> Я вывел бы ее*

закон, Ее. начало; Дорога со всей прямой Направилась на крематорий; И вот я вникаю наощупь В доподлинной повести тьму.

Но часто (54) развертывается в

(143) отрицание противоположного состояния (141), в частности, — в (143а) подлинность как отрицание шелухи, маски²⁴, ср.: *А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна <...> Ты из семьи таких основ, Твой смысл, как воздух, бескорыстен <...> Словесный сор из сердца вытрясти И жить, не засоряясь впредь; Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лужи <...> Полоща им рот...; Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула; Но ветер смел с гражданства шелуху; Ты появившись у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй; Уклад подвалов без прикрас; Как обаянье без гримас; Что в том, что на вселенной маска? <...> Но вещи рвут с себя личину; Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом.*

“Состояния, противоположные подлинному, сути” (посредственность, шелуха, маска) занимают в ПМ П. уникальное место: они относятся к тем немногим вещам, которые П. оценивает отрицательно. Действительно, даже в случае явно негативных ситуаций — таких, например, как прикосание, приводящее к разрушению (111) (см. также ниже (147)), или зацепление, вызывающее боль (110), или, скажем, великопение выше сил (94), — с точки зрения П., имеет место здоровый контакт и игра сил природы, и поэт любит всеми участниками этих ситуаций и рассматривает их негативное (!) взаимодействие как нечто для них благотворное. Но в ситуациях типа (143а) воздействие одного полюса (подлинности) на другой (шелуху) трактуется не просто как физическое разрушение, а как этическое отрицание второго из них, для П. неприемлемого. Контраст подлинного и неподлинного в этих случаях не риторический (как в формуле (2)), а содержательный, ценностный. Иными словами, пара подлинное/неподлинное занимает в ПМ Пастернака иное положение, нежели другие пары противоположностей. Взаимодействие между ее членами может быть гармоничным, как у остальных пар (пример — игра всерьез (92)), но может быть и дисгармоничным (пример — отрицание шелухи (143а))²⁵.

Одна из разновидностей неподлинного — посредственность (141а) — и использована при переводе сцены с бесплодной смоковницей на язык пастернаковских инвариантов. В ситуации (139) как бы драматизирован сюжет, намеченный в

- (146) Лишь ты, на славу сбитая боями,
 Вся сжатым залпом прелести рвалась.
 Не ведай жизнь, что значит обаянье,
 Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз.
 Ты точно бурей грации дымилась.
 Чуть побывав в ее живом огне,
 Посредственность впадала вмиг в немилость,
 Несовершенство навлекало гнев.
 («Памяти Рейснер»)

Здесь мы видим то же уничтожение посредственности одаренностью (*залпом прелести, обаянье*) и подлинностью (*прямой ответ <...> не в бровь, а в глаз*), также при помощи “горения, огня” (*залпом <...> рвалась, живом огне*), те же сильные негативные переживания (*гнев, немилость*) и ту же мгновенность (*чуть <...> вмиг*), только все это не разыграно в лицах.

Поскольку посредственность получает отрицательную оценку, ее уничтожение оказывается великолепным вдвойне — как этически праведное и как физически эффективное; с физической точки зрения, дрожь смоковницы и ее испепеление дотла стоят в ряду тех интенсивных, хотя порой и разрушительных, негативных процессов, которыми П. вообще любит, ср.

- (147) = (97а) Примеры разрушения: *На тротуарах истолку С песком и солнцем пополам; На кустах растут разрывы Облетелых туч; Разрывы туч, обрывки арий; Ковыль всем Млечным Путем рассорен; ...пепел сиреневый, Роскошь крошеной ромашки в росе; Отпылала, осыпалась — в пепле. Нашу родину буря сожгла; И шквал за Шабобушеввал, И выворачивал причалы <...> И шторма тошнота крепчала; клены <...> Крошатся огненным дождем; На днях, в тот миг, как в ворох корпии Был дом под Костромой искромсан, Удар того же грома...; Крошились камни о кремни, И падали в водовороты С корнями вырванные пни; Я все готов разнести в щепу И всех поставит на колени.*

В двух случаях (вырывания с корнем и выворачивания причалов) разрушение в (147) конкретизировано путем СОВМ с мотивом “опрокинутость” (97б)²⁶, ср. примеры последнего в

- (148) = (97б) *Засребряются малины листья, Запрокинувшись кверху изнанкой; Гремя, опрокидывались нечаянно задетые Громады и бронзы массивов каких-то; Она в момент ухода Все выворотила вверх дном Из ящичков комода; Мехом вверх, наизнанку Свален ворох одежд; Как пламя кувырком упавшего шандала; Обрушивают град креветок Со взбаламученного дна.*

В ряде других примеров (*истолку, крошатся <...> дождем, разнести в щепу* и т.п.) разрушение представлено разновидностью (149) измельчение, то есть СОВМ разрушения с обилием.

Характерен пример *Ковыль всем Млечным Путем рассорен*, совмещающий разрушение с мотивом (150):

- (150) пронизанность (= СОВМ обилия с “полнотой захвата некоторого пространства”)²⁷: *Несметный мир семенит в месмеризме; Весь берег, как скотом исшмыган <...> Их тьма, им нет числа и сметы; ...аккорды, как дневник, Меча в камин комплектами, pogodно; Волны толкутся. Мостки для ходьбы; По улицам летит пыльца, Разгневанно цветут каштаны; Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан; Кругом семящейся ватой, Подхваченной ветром с аллея, Гуляет <...> Пушистый ватин тополей; <...> Устало тополя толпятся; Но как пронести мне этот ворох Признаний через ваш порог?*

А ситуация

- (151) моментальность действия, совершаемого Богом или одаренной личностью быстрее времени,

представляет собой СОВМ мгновенности (55) и исключительности, чуда (49). В (139) время останавливается: Бог застает природу врасплох, пока она не успела опомниться. Эта ситуация отчасти сходна с импровизационностью (93) — как по линии мгновенности (в состав (93) входит “первое попавшееся”), так и по линии исключительности. Последняя в обоих случаях часто предстает как

- (152) выключение разума, нормы, законов (разновидность “нехватки сил” (94)), ср. *Успели б вмешаться законы природы, в смятении, среди разброда, врасплох* в (139) с *нет времени <...> тут же, нечаянностях впопыхах, без медлящего раздумья* и т.п. в (127).

Еще более чудесно обгоняется время в (153) — строках о Ленине, который *вырос на трибуне <...> раньше, чем вошел* (финал поэмы «Высокая болезнь»)²⁸. Итак,

- (139а) отрицание посредственности подлинностью путем огненного разрушения и измельчения и божественная молниеносность этого великолепного гнева, опережающая действие законов природы,

— таков инвариантный костяк конструкции, переводящей легенду о бесплодной смоковнице на язык ПМ Пастернака. На пути

к тексту (139) этот костяк обрастает, как мы видели, рядом других инвариантов.

Третий пример

В 1-м и 2-м примерах главную роль играла тема великолепия (2). Обратимся теперь к тексту, в котором большее место занимает тема единства (1), хотя и в нем с ней тесно сплетена тема (2).

(156) О, как он велик был! Как сеткой конвульсий
Покрылись железные щеки,
Когда на Петровы глаза навернулись,
Слезя их, заливы в осоке!

И к горлу балтийские волны, как комья
Тоски, подкатили; когда им
Забвенья владело; когда он знакомил
С империей царство, край — с краем.

Нет времени у вдохновенья <...>
(«Петербург»)

Локальная тема этого отрывка — (157):

(157) Петр, глядя на волны Финского залива, обдумывает великий план основания там Петербурга, централизацию власти и т.п.

Она навеяна строками *На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн И вдаль глядел* из «Медного всадника», вариации на тему которого многочисленны в цикле «Петербург»²⁹. При этом интересно, что пушкинская тема города, основанного в неудобном месте, для П. — прежде всего, повод внести мотив импровизационности, действующей наугад, без разбора³⁰.

Тема великолепия КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ здесь также в виде: “величия” (представленного уже в локальной теме (157)); в тексте (156) это слова: *как он велик был*); восклицания (*О, как...* ср. (139)); “болезненного напряжения” (*конвульсий, слезя, комья в горле*); сильных негативных переживаний и ощущений (*тоска, слезы*) вплоть до состояния выше сил (*заввенья владело*).

Тема единства представлена рядом разновидностей. Некоторые из них заложены уже в локальной теме (157); это связывающие Петра с заливом отношения соседства, ви?дения и обдумывания. Дальнейшая обработка локальной темы состоит в у-

становлении между наличными участниками ситуации (157) дополнительных связей, то есть вчитывания в нее все новых и новых разновидностей контакта.

Основными партнерами становятся *глаза Петра* и *заливы*, чем осуществляется

(158) характерное СОВМ пар человек/природа и малое/большое; ср. *туман Густые целовал ресницы; Рукав завернувшись, ночь терлась о локоть; Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо; пары: следы поцелуев — медузы* в (124), *губы — звезды* в (130), *губы — небо* в (143) и т.п.

Мотивировкой равноправного партнерства *глаз* и *заливов* служит величие Петра; и обратно, это равноправие работает на величие. Еще одна мотивировка и еще одна разновидность контакта — отражение (166) *заливов* в *глазах* (скрытое в (156) в подтексте). Далее, мотив слез (см. (95) и (96а)) позволяет установить сходство между *глазами в слезах* и *заливами* (по признаку “влага”). Сходство проецируется и в орудийную сферу, давая фонетическое сходство (40) слов *глаза, слезя, заливы* (л-з, з-л)³¹. Над физическим и фонетическим сходством надстраивается метафора *слезы — заливы*³², основанная на подмене сочетаемости (45): подлежащим к глаголу *навернулись* вместо ожидаемых *слез* поставлены прямо *заливы*, ср.

(160) = (45а) Примеры подмены сочетаемости: *Когда еще звезды так низко росли; он, Нарвав охапку молний...; у него на чертежный подрамник Надеты таежные топи; И заденут за поросли капель.*

Но если *заливы — слезы*, то оказывается возможной еще одна разновидность контакта — метафорическое прикосновение *заливов* к *глазам*. Его интенсивность, далее, может быть доведена до степени, вызывающей болезненное напряжение (*слезя*), например, если *заливы* снабдить режущей *осокой*, тем более что результат (*слезы*) уже имеется в наличии. Получается характерное для П. переплетение многих разновидностей контакта между немногими участниками:

(161) Сильные переживания великого Петра, глядящего на заливы, рядом с которыми он стоит и которые отражаются в его глазах, выражаются в слезах. Заливы, физически и фонетически сходные со слезами на его глазах и метафорически и гиперболически тождественные им, метафорически прикасаются к глазам, так что осока этих заливов режет глаза, вызывая боль и эти слезы.

Значительная часть той же конструкции повторяется и на материале пары *горло/волны*, ср. формулу (162), которая *mutatis mutandis* полностью вкладывается в (161):

- (162) Сильное переживание Петра — тоска — выражается в комках в горле. Волны, которые физически и лексически сходны с этими комками и метафорически и гиперболически тождественны им, метафорически прикасаются к горлу.

Разница между (161) и (162) в том, что фонетическое сходство (см. (161)) заменено в (162) лексическим (по связи со словом *подкатили*)³³ и что в (162) отсутствует болезненное напряжение, вызываемое прикосанием.

Еще одна разновидность контакта в (156) — это метафорическое знакомство (31) (ср. примеры в (165)), в данном случае — знакомство, завязывающееся между частями создаваемого государства (*край с краем*) и между историческими формами его существования (*империю с царством*).

- (165) = (31a) *Боится, видно, год мелькнет, упустит и не познакомится; В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту...; Твои законы в даях лет. Ты мне знакома издавна; С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизили Польша и Грузия, Что это обеих роднит.*

Последний пример особенно сходен с рассматриваемом фрагментом (156): *сблизили с действительностью иллюзию, с растительностью гранит — знакомил империю с царством, край с краем*. В обоих случаях знакомство СОВМЕЩЕНО с перечислением (которое, как мы помним, в свою очередь, является СОВМ разновидностей тем (2) и (1)). Подобное СОВМ некоторой разновидности контакта (здесь — знакомства) с перечислением дает характерный для П. инвариант:

- (166) эллиптическая конструкция типа “контакт А с В, С с Д, Е с Ж...”, существенными дополнительными свойствами которой (помимо СОВМ контакта с перечислением) являются разговорность (91), а часто и синтаксическая затрудненность (78) (экстремальное состояние в орудийной сфере); ср. *Мы были в Грузии. Помножим, Нужду на нежность, ад на рай; Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землю — саженные тени ирпенек И с небом — пожар полосатых панев; И будто вороша каштаны, Совком к жаровням в кучу среб Мужчин — арак, а горожанок — Иллюминированный сироп.*

Четвертый пример

- (167) Пока мы по Кавказу лазаем,
И в задыхающей раме
Кура ползет атакой газовой
К Арагве, сдавленной горами,
И в августовский свод из мрамора,
Как обезглавленных гортани,
Заносят яблоки *адамовы*
Казненных замков очертанья.

Пока я голову заламываю <...>

Смотри: и рек не мыслит врозь
Существованья ткань сквозная.

(«Пока мы по Кавказу лазаем...»)

К мотивам “соседство”, “видение”, “думание” и некоторым другим, заложенным в локальной теме (“поэт с друзьями гуляет по Кавказу и, глядя на горы, замки и место слияния Арагвы и Куры, думает о далекой любимой”), добавлены следующие:

- устремленность (*ползет к, заносят в*);
- смешение (*не мыслит врозь, сквозная*);
- уплотненность (*сдавленной*);
- негативные и экстремальные состояния (*атакой газовой, задыхающей, заносят яблоки адамовы, голову заламываю*) вплоть до разрушения (*обезглавленных, казненных*);
- пары человек/природа и земля/небо (*заносят в...*);
- метафора нематериальное — материальное (*августовский свод из мрамора*);
- и, наконец, сходство в паре люди/природа по признаку “экстремальные состояния”: у людей так же, как у гор и замков, заломлены головы и торчат кадыки, и они так же задыхаются (в подтексте, — по-видимому, от карабкания по горам), как весь пейзаж (*рама*) — от газовой атаки Куры.

Пятый пример

- (168) Любить — идти <...>
<...> платить добром
За зло <...>

Пить с веток, бьющих по лицу,
Лазурь с отскоку полосую <...>

(«Любить — идти...»)

Локальная тема (“влюбленные идут по лесу”) обогащена целым рядом инвариантных мотивов П. Это:

- уплотненность, пронизанность (леса *ветками*);
- устремленность (веток к небу);
- прикосание, вызывающее боль (111) (*бьющих по лицу*);
- зацепление, энергичное движение (*с отскоку*);
- вбирание (*пить*);
- метафора “устремленность (веток к небу) — прикосание, вызывающее боль и оставляющее след” (*полосуя*);
- метафора нематериальное — материальное” (*лазурь... по-лосуя*);
- сильные переживания, любовь, самоотдача, схождение полюсов (*пить... с бьющих, платит добром за зло*);
- пары человек/природа (*пить с веток*), земля/небо (*лазурь... полосуя*), малое/большое (*рот/лазурь*);
- фонетическое сходство (*по лицу — полосуя*);
- сходство между *людьми* и *лазурью* по признаку “быть избиваемым ветками”, построенное совершенно аналогично сходству между *людьми* и *пейзажем* в (167): в обоих случаях основанием для установления сходства является некоторая одна и та же разновидность темы великолепия, характеризующая обоих партнеров.

Шестой пример

- (169) Там, озаренный, как покойник,
С окна блужданьем ночника,
Сиренью моет подоконник
Продрогший абрис ледника
(«Из поэмы (два отрывка). 2. «Я спал...» 1917)

Уже локальная тема (“вид на горный ледник через окно со свечой на подоконнике и сиренью, растущей у самого окна”) содержит целый ряд инвариантных мотивов:

- пару малое/большое (*свеча/ледник*) и пару дом / внешний мир с соответствующим ей готовым предметом для осуществления контакта (*окном*; ср. ниже (177) и Примеч. 7);
 - видение;
 - прикосание (сирени к окну); и некоторые другие.
- Дополнительно введены:
- посылание света за окно, а гиперболически и к леднику (*озаренный абрис...*);
 - дрожь (под действием ветра?) и прикосание сирени к подоконнику;

- метафорическое втягивание (137) в этот контакт дополнительного участника (*ледника*), ср. (137а);
 - метафора типа человек/природа (“ледник прикасается к окну сиренью / ледник моет окно”, то есть ледник — живой)³⁴;
 - дрожь и состояние “еле хватает сил” (у *свечи*, пламя которой колеблется, — видимо, от ветра);
 - проникание (ветра в комнату — в подтексте);
 - метафорическая (и гиперболическая) дрожь ледника (*продрогший <...> моет*), мотивированная (а) оптическим эффектом, вызванным *блужданьем ночника*; (б) движениями сирени; (в) холодом самого ледника (дрожь — от холода);
 - сходство *ледника с покойником*³⁵.
- Приравнивание ледника одновременно к живому (*моет*) и к покойнику дает чудесное схождение крайностей, т. е. в данном случае своего рода

- (170) воскресение, ср. *И спуск со свечой в подвал, которая гасла в испуге, Когда воскресенный вставал.*

Во фрагменте (170) (из стихотворения Юрия Живаго «Дурные дни») мотив дан впрямую (разновидностью “вырастание” (62)) и реально, а не метафорически (описывается чудо, совершенное Христом), но тоже связан с мотивом “нет сил” (у свечи)³⁶.

Седьмой пример

- (172) **Вариации. 2. Подражательная**

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.
Был бешен шквал. Песком сгущенный,
Кровавился багровый вал.
Такой же гнев обуревал
Его, и, чем-то возмущенный,
Он злобу на себе срывал.

В его устах звучало «завтра»,
Как на устах иных «вчера».
Еще не бывших дней жара
Воображалась в мыслях кафру.
Еще невыпавший туман
Густые целовал ресницы.
Он окунал в него страницы

Своей мечты. Его роман
Вставал из мглы, которой климат
Не в силах дать, которой зной
Прогнать не может никакой,
Которой ветры не подымут
И не рассеют никогда
Ни утро мая, ни страда <...>

Он стал спускаться. Дикий чашник
Гремел ковшом, и через край
Бежала пена. Молочай,
Полынь и дрок за набалдашник
Цеплялись, затрудняя шаг,
И вихрь степной свистел в ушах.<...>

Локальная тема — (173) — приблизительно та же, что и в (156):

- (173) Пушкин, приходя к берегу бурного моря, обдумывает великий план «Евгения Онегина».

В (173) уже присутствует ряд инвариантных мотивов П. — соседство; величие; контакт (“думание о”) в паре настоящее/будущее; негативная энергия (*буря*) и некоторые другие. Каждый из них многократно и интенсивно развит путем введения других инвариантов.

Обратим внимание на разработку контакта между настоящим и будущим. Мотивировки такого контакта бывают у П. различными; степень часто достигает максимума (“чуда”), ср.

- (174) *Мы в будущем, твержу я им, как все, кто...; В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту...; Не зная Ваших строк, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник; Я вижу сквозь его [леса] пролеты Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотой в ней оправдалось и сбылось.*

В (172) — также целая гамма степеней контакта: от естественного мотивированных (*воображалась; роман вставал из мглы; звучало, как...*) до совершенно чудесных (*невываший туман <...> целовал <...> он окунал в него...*). Интересно, что одна из этих ситуаций (сравнение “завтра звучало, как вчера”) через много лет была оригинально буквализована П. средствами орудийной сферы (см. последний пример в (174)) — употреблением грамматического прошедшего (*сбылось, оправдалось*) применительно к *будущей жизни*³⁷.

Бегло назовем другие инварианты, представленные в (172):

— сильные негативные ощущения и переживания (*бешен, гнев, возмущенный, злобу*);

— (стертая) метафора “буря — бешенство”; сходство (*такой же...*) в паре человек/природа, основанное на этой метафоре и лексическом сходстве (по слову *бешен*);

— высокая температура (*жара, зной*);

— тьма (*из мглы*);

— прикосание в паре малое/большое и метафора “прикасание — любовные ласки” (*туман... целовал*);

— метафорическое окунание в парах нематериальное/материальное и одновременно малое/большое (*окунал <...> в него [туман] страницы...*);

— метафора “нематериальное — материальное” (*страницы мечты*);

— вырастание (*вставал*), исключительность, нехватка сил, полнота (*не в силах <...> не может <...> никакой, не подымут никогда, ни <...> ни...*);

— зацепление, уплотненность (*сгущенный, цеплялись, свистел в ушах*);

— шум (*гремел, свистел*),

— еле хватает сил плюс экстремальное состояние (*затрудняя шаг*);

— длинные перечисления, плюрализирующие повторения (*еще <...>, еще <...>; которой не <...> которой не <...> которой не <...> ни <...> ни...; молочай, полынь и дрок*);

— чрезмерность, представленная своей разновидностью “через край” (53а)³⁸;

К ним следует добавить мотив

- (175) пена = разновидность “большой энергии” (58а) (*через край бежала пена*).

Восьмой пример

- (176) Или взрослые женщины в гнев,
Разбранившись без обиняков,
Вырастали в дверях, как деревья
По краям городских цветников.
(«Женщины в детстве»)

Локальная тема: “воспоминания детства о ссорах соседок”.
Инвариантные мотивы:

- негативные сильные переживания (*в гневе, разбранившись*);
- подлинность как отрицание неподлинности (143) (*без обиняков*);
- выростание (*вырастали*), сходство и лексическое сходство (каламбур на слове *вырастали*) в паре человек/природа (*женщины/деревья*);
- метафорически, намеком — ситуация (177) (деревья в дверях):

- (177) та или иная разновидность и степень физического контакта (соседство, устремленность, посылание, проникание, смешение, ...) между членами пары дом/внешний мир, ср. *Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо; Сад <...> Всю ночь в окошко торкался; Как этот в комнату без дыма Грозы влетающий комок* [шаровая молния]; *Все еще нам лес — передней; Из кухни, за сани, пылавший очаг Крал на снег огромные руки стряпух; Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней В ветвях, — в узлах височных жил. Окно, и синий лес висячих потных линий, И двор...; Весь день внимают клены детям, Когда ж мы ночью лампу жжем И листья, как салфетки, метим...; Земля — в каждом каменном выеме, Трава — перед всеми дверьми*; ср. также (169).

В (176) ситуация (177) намечена лишь косвенно:

- (177a) женщины вырастают в дверях; они и их выростание сходны с деревьями, растущими в другом месте.

Но она эффектно подчеркнута средствами орудийной сферы: слова *вырастали в дверях, как деревья* образуют отдельную строку, так что *деревья* оторваны от *цветников*, где они реально растут, и как бы перенесены к *дверям*; благодаря этому и вопреки пунктуации (после *деревья* нет запятой) и синтаксической структуре предложения напрашивается понимание:

- (177b) женщины вырастали в дверях так, как в дверях вырастают деревья.

Девятый пример

- (178) Петухи

<...> Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
Кто мой испуг изобразит росе
В тот час, как загорланит первый кочет,
За ним другой, еще за этим — все?

Перебирая годы поименно,
Поочередно окликая тьму,
Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви — всему, всему.

Локальная тема: “утро как символ нового, перемен”. Инвариантные мотивы:

- дрожь, измельчение и пронизанность (*отряхиваясь*), СОВМЕЩЕННЫЕ в единую ситуацию (причинно-следственную пару) с выростанием и мгновенностью (*отряхиваясь, вскочит*)³⁹;
- негативные сильные переживания (*испуг*), восклицание и нехватка сил (*кто <...> изобразит?*);
- скрытая в подтексте метафора типа “человек — природа” со сложным перепутыванием свойств (сильных переживаний и восприятия) относительно их носителей (*поэта и росы*): “волнение поэта, воспринимающего перемены, в частности, отряхивание росы” > “поэт воспринимает перемены, в частности, испуг отряхиваемой росы” > “роса воспринимает испуг поэта...”;
- самое первое (*первый кочет*);
- полнота (*все, всему*)⁴⁰;
- перечисление (*первый, другой, все; дождю, земле, любви*);
- плюрализирующее тавтологическое повторение (*всему, всему*);
- шум, экстремальное состояние органов (*загорланит*);
- обилие (*перебирая, поименно, поочередно*);
- СОВМ метафор “нематериальное — материальное” и “человек — природа” (*окликая тьму*);
- перемена.

Десятый пример

- (180) Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди <...>
(«Сложь весла»)⁴¹

Локальная тема: “любовное свидание в лодке”. Инвариантные мотивы:

- любовное свидание;
- дрожь лодки и, по-видимому, сердца (*колотится*);
- метафора в парах малое/большое, человек/природа (*сердце — лодка, грудь — река, биение сердца — покачивание лодки*), основанная на сходстве по дрожи и по общим геометрическим соот-

ношениям (*в груди*) и на фонетическом сходстве (*лодка — колотится*)⁴²;

— прикосание, зацепление (*ивы нависли*);

— метафора прикосание — поцелуи (ивы как бы целуют людей и лодку), основанная на сходстве прикосания с поцелуями вообще и (в подтексте) происходящими в лодке в частности;

— соседство, сходство по признаку “то, к чему прикасаются ивы”, фонетическое сходство (*лодка — локти, ключицы — уключины*) в паре *люди/лодка*;

— импровизационность, смешение и хаос, поддержанные в орудийной сфере перебросом перечисления через границу строки (*в ключицы, / В локти, в уключины*), а в предметной — сходством с подразумеваемой ситуацией беспорядочных поцелуев в лодке; в результате создается впечатление, что “ивы целуют куда попало”⁴³.

Одиннадцатый пример

- (182) О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.
(«Во всем мне хочется дойти...»)

Локальная тема: “свойства страсти” (анонсированные в предыдущей строке). Инвариантные мотивы — разновидности темы (2):

— множественность;

— задыхание (73а) (излюбленное Пастернаком “экстремальное вплоть до нехватки сил состояние органов дыхания”);

— импровизационность;

— энергия и быстрое движение;

— преступно-сильные чувства (*о беззаконьях, о грехах*).

Важнейшие из них здесь множественность и задыхание.

Тема “много” выражена исключительно орудийными средствами: длинным перечислением; множественным числом каждого из существительных, в двух случаях — грамматически почти недопустимый (76а) (*бегах, нечаянностях*); множественностью сходных окончаний слов, в том числе рифмующих (8 [ах/эх]). Задыхание, совмещенное с быстрым энергичным движением, выражено как в предметной сфере (*бегах, погонях, впопыхах*), так и в орудийной, на чем мы остановимся.

Элемент “энергия, интенсивность” представлен тенденцией к слитному произнесению, которая нарастает к кульминационной 3-й строке. В 1-й и 2-й строках по два равноправных (сочиненных)

члена, но в 1-й есть, а во 2-й спущен предлог *о*, так что перечисление становится более беглым (там, где речь заходит о *бегах, погонях*). В 3-й строке конструкция уже подчинительная, не требующая паузы, тем более что определением к существительному сделано наречие, которое

(а) нормально не сочетается с ним (ср. неудобоваримые *случайности второях, *крайности взахлеб);

(б) если и допустимо, то только в контактной позиции и при слитном произнесении (типа *учтивости невпопад*).

Стремление к слитности натывается, однако, на целый ряд трудностей:

(а) на обилие губных и задненебных согласных (прежде всего — глухих *ф, п, к, х*, а также звонких *б* и *з*)⁴⁴, которыми более или менее равномерно насыщена вся строфа, в особенности же слово *впопыхах*, расположенное в конце 3-ей строки, и трудное стечение согласных (ст’эхфп);

(б) на необычность формы мн. ч. и сомнительность существования самого слова *нечаянность*⁴⁵.

Итак, четверостишие построено на звуках и артикуляторных установках, непосредственно развертывающих тему “задыхание”, причем как тенденция к произнесению одним духом, так и препятствия к этому нарастают по мере приближения к кульминации — комплексу (ст’эхфпльпэхАх), в котором указанные орудийные свойства СОВМЕЩЕНЫ с предметной (лексической) КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ той же темы.

Двенадцатый пример

- (183) Перегородок тонкоробрость
Пройду насквозь...
(«Волны» [«Мне хочется домой, в огромность...»])

Локальная тема: “(мысленное) возвращение домой”. Инвариантные мотивы:

— проникание (через перегородки), энергичное движение, полнота (*насквозь*);

— подлинность, суть (выраженная имплицитно: в виде проникания внутрь, к себе);

— метафора (*ребра — перегородки*).

В 1-й строке тема

- (184) энергичное и полное проникание внутрь (к сути) через все перегородки

довольно адекватно развернута средствами орудийной сферы. Рассмотрим организацию соответствующих эффектов.

Элемент “энергичное движение” выражен установкой на спаянность строки, для чего:

(а) Взята подчинительная конструкция (как в 3-й строке 11-го примера).

(б) Она инвертирована — зависимое поставлено перед главным, отчего сочетание, синтаксически непонятное, пока не дочитано до конца, становится еще более спаянным (нормальнее, спокойнее, было бы: *тонкоробрость перегородок).

(в) Число слов и соответственно ударений в стихе резко понижено, в частности, путем объединения двух корней в сложное слово (ср. менее слитное *перегородки тонких ребер или *перегородок тонкие ребра).

Тематический элемент “направленность движения внутрь (к сути)” представлен в орудийной сфере возрастанием весомости и плотности строки к концу, что выражается в следующем:

(а) Синтаксически главным является 2-е слово.

(б) Оно тяжелее 1-го и в словообразовательном отношении, так как оно сложное.

(в) Тяжелее оно и лексически — это неологизм (отчасти подготовленный *огромностью* в предыдущем стихе).

(г) Внутри 2-го слова морфологически главным и фонетически ударным является опять-таки 2-й компонент (*-ребрость*), так что в целом структура составляющих все более уплотняется к концу: (а(б(с))).

Обратим теперь внимание на следующие свойства стиха *Перегородок тонкоробрость*:

(а) составляющие его слова ритмически почти тождественны: — — — — — — — — — — (то же верно и для компонентов второго слова: (—) — — — —);

(б) ударный гласный в обоих словах (и полуударный в *тонко-*) один и тот же: *о*;

(в) безударные очень однообразны;

(г) согласные также однообразны (4 *р*, 3 *з/к*, 3 *д/т*, 2 *б/п*) и распределены по строфе равномерно;

(д) почти все согласные — смычные или дрожащие.

Возникает соотношение “однотипные объекты, разделенные другими однотипными объектами”, повторяющееся на ряде уровней: фонетически похожие корни — и границы между ними; похожие ударные слоги *ро* — и безударные промежутки; похожие гласные — и похожие согласные.

В свете той картины проникания в дом сквозь стены, которая нарисована лексическими средствами и в которой метафорой

“перегородки — ребра” выделена геометрическая схема граней и пустот между ними, указанное соотношение объектов орудийной сферы может интерпретироваться как РАЗВЕРТЫВАНИЕ тематического элемента “перегородки”.

В целом сочетание энергичного движения, устремленности внутрь (к сути) и перегородок дает почти точный эквивалент ситуации (184) — темы всего фрагмента. Особенно естественно эта ситуация прочитывается на уровне отдельных звуков: дрожащие и смычные (преграда + размыкание!) могут восприниматься как аналог пробиваемых перегородок, гласные (отсутствие преграды) — как пространства между стенами, а множественность тех и других — как РАЗВЕРТЫВАНИЕ элемента “сквозь все (преграды)”. Однообразный часток кол согласных пронзается стрелой интонационно цельной строчки +++++→, которая сечет эту физическую стихию и проходит ее насквозь в полном соответствии с темой.

Тринадцатый пример

- (185) Но глух, как будто что обрел,
Обрывы донизу обшаря,
Недвижный Днепр...
(«Баллада» [«Дрожат гаражи автобазы...»])

Локальная тема: “неподвижность, инертность Днепра, плеснувшего в берег”.

Инвариантные мотивы:

— приникание воды к берегу;

— быстрота, энергия и полнота этого приникания (*обшаря, донизу*)⁴⁶;

— метафоры “Днепр — человек” (способный *шарить* и *обретать*) и “обшаривание (с последующим замиранием) — обречение”⁴⁷.

Обратимся опять к организации движений и остановок. Как 2-я, так и 1-я строчки фрагмента интонационно не завершены и устремлены к подлежащему (*Днепр*), отнесенному в конец предложения; 1-я строка устремлена ко 2-й, в которую из нее переходит звуковой комплекс а—б/п—р (*обрел, обрывы, обшаря*). В то же время обе строки кончаются паузами, которые довольно четко обозначены: в обоих случаях совпадением конца синтаксического оборота с границей стиха, а в 1-м — и мужской (более “окончательной”) рифмой⁴⁸. В результате подчеркиваются как границы, так и преодолевающее их движение.

Присмотримся теперь к отрезку между границами (2-му стиху). Он требует быстрого произнесения на одном дыхании, благодаря тому, что:

(а) Зависимое (*обрывы*) вынесено вперед и тяготеет к главному (*обшаря*).

(б) Деепричастный оборот поставлен после глагола, к которому он относится (*обрел*), что дает особый эффект. Выраженный здесь смысл “обшарил и в результате обрел” требует (в общем случае) порядка слов, соответствующего временному и причинному порядку событий⁴⁹. Поставленный же после результата, такой оборот читается как бы задним числом, то есть скороговоркой. (Заодно он еще четче отделяется от окружающих строк.)

Быстрое проговаривание строчки — орудийный эквивалент “быстрого движения” в предметной сфере. Скорость последнего увеличена и еще одним орудийным средством. Смыслы слов *обрывы донизу* (“высота, с которой можно сорваться” + “от некоторой высокой точки до самой нижней”), соединенных друг с другом и именно в таком порядке, дают “траекторию стремительного падения”, захватывающего большую часть стиха; ср. ощущение “менее определенно направленного вниз и потому менее стремительного движения” при отсутствии стыка этих двух слов (**обрывы обшаривши донизу*⁵⁰).

В свете предметного содержания отрывка эти орудийные соотношения могут интерпретироваться как рисунок “волны, ударяющей в берег (в конце 1-й строки), а затем скатывающейся вниз и/или прокатывающейся вдоль берега (скороговорка во 2-й строке)”. Паузы в концах строк соответствуют исчерпанию импульса перед переменной направления (*обрел* — верхняя точка, *обрывы* — начало движения назад и вниз), а передача по всему отрезку комплекса *об[...]р* иконизирует тождество материального носителя движения (“одна и та же” вода взлетает вверх в *обрел*, присутствует в *обрывы*, устремляется с них вниз и участвует в *обшаря*). Оглушенность (*ш*; [п] вместо [б]) и “растянутость” (*об-ша-р* вместо *обр*) этого комплекса в *обшаря* может восприниматься как орудийный аналог процесса “обшаривания”, для которого характерна не стремительность и звучность удара, а размазанность по поверхности и плотность трения об нее.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отредактированный вариант работы Жолковский 1980 [1974], которая, в свою очередь, была переработкой препринта Жолковский 1974б. В настоящем виде статья, хотя и облегченная стилистически (снята дотош-

ная, образца структуралистских 1960-х гг., нумерация пунктов; по возможности опущены кавычки вокруг названий мотивов, упрощены перекрестные ссылки; слегка обновлены ссылки на литературу), в значительной мере остается занудно тяжеловесной. Я счел, однако, целесообразным включить ее в сборник, поместив в **Приложении** — в качестве более или менее первоначального наброска того, что было осуществлено позднее и составляет основной корпус настоящей итоговой книги.

¹ Более подробно см. Жолковский и Щеглов 1975, 1976, Жолковский 1976а, б.

² Следует подчеркнуть, что здесь и далее речь идет о выводе (derivation) в смысле competence, а не в смысле performance (см. Хомский 1965: 3 сл.), т.е. о способе фиксировать логику соответствий между текстом и наличной в нем темой, но ни в коем случае не о реконструкции реальной истории создания текста из первоначального замысла. Поэтому слова: *вывод, обработка, перевод, сначала, потом, это дает* и т.п. должны пониматься в сугубо логическом, а не в хронологическом значении.

³ С особой ролью орудийной (= стилистической) сферы в поэзии связаны: противопоставление поэтической и практической речи в учении формалистов, понятие установки на выражение в работах Пражского Лингвистического Кружка и понятие поэтической функции языка у Р. О. Якобсона (Якобсон 1975 [1961]).

⁴ См. также Жолковский и Щеглов 1971: 49–52. Во многом сходные соображения об основных инвариантах П. и некоторых более частных их разновидностях уже высказывались, см. Якобсон 1987 [1935], Синявский 1965, Лотман 1969, Фарыно 1970; особенно близко наше описание к предложенному в Нильссон 1978 [1959].

⁵ При первом упоминании инвариант получает одно или несколько названий (которые всегда даются в малых кавычках, например, “разрушение”, — кроме тех случаев, когда этот инвариант выносится в отдельную нумерованную формулу, см. например, формулу (1)) и порядковый номер в круглых скобках перед названием. При последующих упоминаниях номер ставится после или вместо названия, а то и вообще опускается, а название инварианта может даваться и без кавычек (если это стилистически удобоваримо). **Нумерация формул (будь то инвариантов или примеров) выдерживается единая для основного текста статьи и для Примечаний (так что некоторые нумерованные формулы впервые появляются в Примечаниях).**

⁶ Сделаем существенную поправку к нашим формулировкам основных инвариантов П., которую желательно иметь в виду на протяжении всей статьи. Не говоря уже о том, что формулировка (0) неизбежно огрубляет пастернаковскую картину мира, ее дальнейшее сведение к формулам (1) и особенно (2) происходит не без потерь. Иначе говоря, понятие “великолепие”, фигурирующее в (0) и (2), употреблено там не в своем обычном

значении, а в качестве условного термина, смысл которого несколько отличается от значения соответствующего русского слова (такое отклонение — право любого из понятий нашего метаязыка, но практически имеет смысл оговорить только данное отклонение).

Следует помнить, что в нашем термине “великолепие” оказались спрессованными такие тематические компоненты, как: “чувство/ощущение причастности человека и всего малого к чуду великого, огромного”. Эти компоненты накладывают два существенных ограничения на способы КОНКРЕТИЗАЦИИ темы (2), т.е. на выбор ее более частных разновидностей.

Во-первых, лирический герой П., так сказать, преклоняется перед бытием, т.е. он скорее пассивен, неагрессивен, настроен на восприятие, вчувствование, наблюдение, подслушивание происходящего, а не на вторжение в мир, стремление к его переделке, самоутверждение в нем и т.п. Поэтому, хотя такие действия часто изображаются у П. в качестве естественных разновидностей темы “великолепия, интенсивности”, их носителем не бывает “я” поэта, для которого по линии “интенсивности” характерны, напротив, всякого рода ситуации типа “выше сил”, “самоотдача”, “слезы”, “я побежден” и т.п. Многочисленны прямые свидетельства П. о понимании им поэзии как органа восприятия (*зубки*), а не воздействия, о сознательном отталкивании от футуристической установки на утверждение себя силой в общественном сознании (см. **Пастернак 1991 [1922], 1991 [1957]**). С той же установкой на, так сказать, “скромное самоустрашение перед лицом великолепия мира”, по-видимому, связана и характерная для П. тенденция избегать непосредственного изображения лирического героя, метонимически заменяя его изображением его действий, состояний, частей тела, окружающих его предметов и т.п. (см. **Якобсон 1987 [1935], Нильссон 1978 [1959]**).

Во-вторых, “преклонение перед чудом бытия” означает, в частности, восхищение всякими явлениями, выходящими за рамки меры, закона, порядка, всего предсказуемого, нормального, “правильного”. Это сказывается в таких характерных для П. разновидностях темы великолепия, как “чудо”, “импровизационность”, “опрокинутость”, “хаос”, “через край”, “преступно-сильные чувства”, “каламбурное присутствие нематериального в материальном” и т.п. (см. формулы (7), (49), (53а), (96), (127), (131), (136), (148), (151), (152)). Приведем красноречивую в интересующем нас здесь отношении автохарактеристику П. (кстати, изобилующую прямыми формулировками инвариантных разновидностей его тем):

«Само существование более самобытно, необыкновенно, и более необъяснимо, чем какие-нибудь отдельные удивительные случаи или факты. Меня привлекала необычность обычного <...> Наивысшее удовлетворение получается в том случае, когда удается ухватить смысл или вкус реальности, когда удается передать самую атмосферу бытия, то охватывающее целое, то полное окружение и обрамление, в которое погружены,

в котором плавают все описанные предметы. <...> Если бы мне понадобилось нарисовать широкую картину живой действительности, я бы не мог достаточно сильно передать <...>, подчеркивая закреплённую статичность судьбы ($\alpha \nu \acute{\alpha} \chi \eta$), непреложность естественных законов, принятую обязательность моральных закономерностей... Я бы мог утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную, не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развеивает и хлещет какой-то нематериальный, неизвестный и непознаваемый ветер <...> Это мое представление целого, реальности как таковой, ощущалось как дошедшее до меня послание, как внезапное и неожиданное появление, приветствуемое прибытие» (**Пастернак 1990 [1960]**).

⁷ О месте окна в поэтическом мире П. см. **Жолковский 1996 [1978]а**.

⁸ Схождение полюсов (50) берется здесь по свойству “поразительность, парадоксальность”, развертывающему тему великолепия. Одновременное соответствие мотива (50) теме контакта (по свойству ‘схождение’) делает его одним из типовых СОВМЕЩЕНИЙ обеих тем, см. (100).

⁹ Это множественное, выходящее за рамки грамматических норм, — орудийный эквивалент чрезмерности (53).

¹⁰ Одной из наиболее представительных реализаций формулы (100) — а тем самым и всего ПМ Пастернака — является СОВМЕЩЕНИЕ таких противоположностей, как исключительное (49) и рядовое (83) (ср. выше (93)). Недаром **Нильссон (1978 [1959])** назвал «общение восторга с обиходом» (выражение из «Повести»; 1934) наиболее концентрированной характеристикой поэзии раннего П.

¹¹ Причем не только в стихах, но и в прозе, ср. эпиграф к нашей статье, совмещающий многие разновидности обеих тем в единой картине — творческом автопортрете П. Анализ этого прозаического фрагмента в терминах пастернаковских инвариантов см. в **Жолковский 1976б**: 47—48.

¹² Цитаты приводятся по изданию **Пастернак 1965**; отсылки к страницам этого издания в настоящей редакции статьи опущены.

¹³ Наша формулировка (114) включает ряд характерных компонентов разной природы и степени общности:

1) одну из т. наз. вечных тем поэзии (определение искусства);

2) один из распространенных жанров (дружеское послание) с элементами другого (портрет исторического лица, артиста);

3) индивидуальные приметы данных лиц, места, момента, ситуации (комплиментарный тон; зал; аплодисменты; артистический беспорядок и т.п.).

¹⁴ Иногда элемент “внешнее, неподлинное” (84) в мотиве (116) “игра” у П. отсутствует; тогда (116) служит КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ только подтемы интенсивность (2а), ср. *Достигнутого торжества Иера и мука*, где “низкое, неподлинное” не присутствует даже в качестве преодолеваемого го начала.

¹⁵ ОТКАЗ — это ПОДАЧА X-а после АнтиX-а (см. **Жолковский и Щеглов 1974**: 7—9, 41 сл.); термин заимствован у В. Э. Мейерхольда.

¹⁶ В связи с намеченной нами трансформационной историей метафоры *душа* — *грим* выскажем некоторые соображения по поводу принятого в литературе со времени статьи **Якобсон 1987 [1935]** (см. в частности **Нильссон 1978 [1959]**) мнения, что для П. характерны в первую очередь переносы не по сходству (метафоры), а по смежности (метонимии).

Бесспорно, что стихи П. изобилуют чистыми случаями как метонимий (ср. синекдохи типа *ключицы*, *щеки*, *губы и губы* вместо *люди*, *влюбленные*, *поцелуи*, см. **Нильссон 1978 [1959]**), так и метафор и сравнений (ср. выше сравнение *режиссер* — *Творец* или метафору *медузы* — *поцелуи*, *слезы поцелуев*). Но особенно специфичны для П. тропы типа *душа* — *грим*, СОВМЕЩАЮЩИЕ метафорический и метонимический принципы.

Действительно, как можно было видеть, этот троп основан одновременно на сходстве (по элементу “передача”, общему для самоотдачи и оставления следа и в этом смысле для *души* и *грима*) и на смежности (*душа* [режиссера] и *грим* — “соседи” по театральному миру). То же самое верно для тропа *прикосновения ив* — *поцелуи*: с точки зрения сходства по элементу “касание”, это метафора, а с точки зрения соседства *ив* с *целующимися в лодке влюбленными* (см. ниже пример (180)), — метонимия.

Программная установка на такой симбиоз метафоры с метонимией была сформулирована поэтом достаточно рано: «Только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически» (**Пастернак 1991[1914]**).

¹⁷ Мотивировки, позволяющие ввести в структуру “преступно сильное чувство (96) жадность”, более или менее прозрачны (“жадность к творчеству + жадный жест руки, поправляющей волосы + седина, захватывающая всю шевелюру”).

¹⁸ Характерная ситуация (129) “дыхание над землей/водой”, ср.

(129а) *Лицо лагури дышит над лицом Недышащей любимицы реки; Их всех поработила высь, На них дохнувшая, как юность.*

Носился — по-видимому, игра слов (41) (типа отмечаемой ниже в связи с *сокрушенным ребром*, см. Примеч. 20, формулы (131а, б)):

(130) режиссер носился (= метался) по сцене подобно тому, как дух носился над водами (библ.),

а не просто метафора, основанная на сходстве по скорости движения.

¹⁹ Вообще, репертуар использованных здесь социальных (и смешанных с ними) разновидностей контакта между четырьмя партнерами (режиссером, актрисой, зрительным залом, автором стихотворения) довольно богат: режиссер берет актрису за руку, выводит ее к зрителям, автор от имени зрителей является с ответным визитом, неся в руках подарок (*пакет*) и аплодисменты зала, произносит свои признания (ласки, знакомство, встреча, свидание, разговор, признание, дарение).

²⁰ *Сокрушенное* — по-видимому, игра слов (41): помимо прямого физического смысла: «сломанное (ребро Адама)», в подтексте прочитывается и эмоциональный: «Мейерхольд = Бог (=Адам) сокрушенно тер (свое) сломанное ребро». Тогда здесь наряду с разрушением представлено еще одно отрицательное состояние: сильное негативное переживание (96а). Конструкция

(131) каламбурное добавление к очевидной физической ситуации некоторой довольно проблематичной эмоциональной нагрузкой встречается у П. часто — в виде явных метафор типа (131а) или завуалированных типа (131б).

(131а) *Ветер дрожал за целость Вывесок, блях, скоб; И когда кладут припарки, Плачет стекла первых рам* (от оседающего пара и одновременно от жалости к раненым); *И в горечи, спорившей с горечью моря.*

(131б) *Средь заросли стоит лосиха. Пред ней деревья в столбняке. Вот отчего в лесу так тихо; Зачем же плачет даль в тумане и горько пахнет перегой?; На мессе б со сводов посыпалась стенопись, Потрясись игрой на губах Себастьяна.*

²¹ *Той же пьесой неповторимой* — характерный пастернаковский оксюморон, построенный на СОВМ исключительности со сходством, а иногда и обилием, ср.

(132) *Это поистине новое чудо. Это, как прежде, снова весна; На протяжении многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим, И повторялся вновь без счета. И целая их череда Составилась мало-помалу — Тех дней единственных...*

²² Не исключено, что *вымок* — от слез автора, ср.

(134) *И вымокну раньше, чем выплачусь, я; Я смок до нитки от наитий; Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил Лак экипажей («Весенний дождь»); От него мокра подушка, Он зарыл в нее рыдания; подушку мокрую <...> Я вспомнил, по какому случаю Слегка увлажнена подушка («Август»); (95а) “слезы” — одно из “болезненных напряжений” (95).*

Но может быть, и что *вымок* просто от растаявшего снега (ср. *вьюга, мушки, зима* за окном в начале стихотворения).

²³ Ср. другие примеры такого СОВМ инвариантов (45) и (7):

(136) *Окно, пюпитр и, как овраги эхом, — Полны ковры всем играным; ... его рукой <...> Почерпнут за окном покой У птиц, у крыш, как у философов; Он слово почерпнет Из этого ущелья.*

²⁴ (144) “шелуха, маска”, наряду с посредственностью (141а), — разновидность мотива (141).

²⁵ Возможны промежуточные случаи, когда авторская оценка “неподлинного, внешнего” остается неявной, ср.

(145) *У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску; Ворочая балки, как слон, И освобождаясь от бревен, Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован;*

или двойственной, ср. «О знал бы я, что так бывает...», где сюжет в том и состоит, что чисто внешнее (*шутки*) оборачивается подлинным (*гибелью всерьез*).

²⁶ Это СОВМ, естественно, очень близко к мотиву хаос (97).

²⁷ Пронизанность очень близка к тесноте, уплотненности (28), которая отличается от нее лишь обязательным присутствием элемента зацепление (14); впрочем, границы очень зыбки, так как пронизанность и так потенциально содержит возможность зацепления.

²⁸ Примечательно, что этот отрывок еще рядом мотивов перекликается с (139) и (134). В (153) также фигурируют “подлинность, уничтожающая шелуху и посредственность” и “горение” (*взрыв, молния, искры*):

(153) *...говорок его Пронзил мне искрами заговор, Как шорох молнии шаровой <...> Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше, чем вошел <...> Тогда раздался гул оаций, Как облежены, как разряд Ядра, не властного не рваться <...> Слова могли быть о мазуте [т.е. о посредственном, внешнем, грязи (141)], Но корпуса его изгиб Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый [= обидный, недаровитый] слой лужи <...> Когда он обращался к фактам, То знал, что, пощада им рот, Его голосовым экстрактом...*

Мотив (154) “искра” как частный случай огня, горения (65) характерен для П., причем не только в естественном, грозном варианте (ср. *искры* в (153)), но и в искусственном, электротехническом (вопреки словам Маяковского, обращенным к П.: «Вы любите молнию в небе, а я в электрическом утюге», **Пастернак 1991 [1957]**), ср.

(155) *Он и во всех, как искры проводник, События былью заставляя биться; Сними ладонь с моей груди, Мы провода под током* («Не плачь, не морщь опухших губ...»).

Молния, ударяющая в громоотвод в (139), совмещает обе возможности.

²⁹ Ср. также «Подражательную» вариацию из цикла «Темы с вариациями», начинающуюся именно этими строками (см. (172)).

³⁰ Если Пушкин надеется, что *волны финские <...> не будут Тревожить вечный сон Петра*, то П. скорее восхищен тем, что *...и в могиле глухой и в саване Ты [Петр] не нашел себе места. Волн наводнения не удержишь сваями* (“великолепие выше сил”). Впрочем, соотношение двух ПМ, встречающихся в этом пункте, — вопрос достаточно сложный и интересный, поскольку у Пушкина есть инвариантная ситуация “покидание могилы, явление у двери гробовой”.

³¹ Не исключено, что зеркальность этого фонетического сходства является орудийной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ отражения.

³² Поскольку метафора, приравнивающая члены пары малое/большое, автоматически оказывается и гиперболой (80) (то есть разновидностью темы (2)), постольку ситуация (159) “глаза в слезах, сходные с заливами” совмещает обе основные темы П.

³³ Точнее, в (156) использовано (163) тождество сочетаемости (*волны, как и комок к горлу, — подкатывают*), ср. чистый пример:

(163а) *Брось, к чему швырять тарелки, Бить тревогу, бить стаканы.*

Заметим, что возможен и случай, промежуточный между подменой сочетаемости (160) и тождеством сочетаемости (163), — когда подмена сочетаемости вводится напрямую в самом тексте на основании ее тождества, которое, в свою очередь, прямо декларируется, например, сравнением:

(164) *Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту.*

³⁴ Ср. *И цветущие кисти черемух Мыли листьями рамы фрамуг.*

³⁵ Это сходство основано, как сказано в тексте (169), на “озаренности того и другого пламенем свечи”. По-видимому, имеется в виду, что геометрическое соотношение между ледником и свечой — такое же, как между телом покойника и свечкой у его изголовья или в его руках, сложенных на груди.

³⁶ *Свеча* — готовый предмет для СОВМЕЩЕНИЯ таких инвариантов, как: горение, свет; посылание (света); интенсивный контакт с окружающей средой, выражающийся в экстремальных состояниях, дрожи, нехватке сил, разрушениях (пламя дрожит, грозит погаснуть, гаснет), ср.

(171) *От говора ключей, сочащихся из скважин, Тускнеет блеск свечей, — Так этот воздух влажен; С шоссе, задувшего свечу...; Рассвет расколыхнет свечу; На свечку дуло из угла...*

Ср. наши замечания по этому поводу и полемику с **Лотман 1969**: 226 в **Жолковский 1976б**: 38 сл.

³⁷ Ср. выше о развитии ситуации, лишь названной в (146), в целую сцену (со смоковницей) в (139).

³⁸ Ср.

(53а) Примеры мотива “через край”: *Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага. На чашечку с чашечки скатываясь...; Это пред ней, заливая преграды <...> Это, зубами стуча от простуды, Летится через край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду; Ей недоставало лишь нескольких звеньев, Чтоб выполнить раму и вырасти в звук; Дай мне, превысив нивелир, Благодарить тебя до сипу; Она прорвалась из горластых грудей И летится, и нет с нею сладу.*

³⁹ Ср.

(179) Примеры СОВМ выращивания с мгновенностью: *По пианино в огне пробежится и вскочит; В золоте яблок, как к небу пророк, Огненной гостией взмыть в потолок; Словно в бурю смерч, над головою Будет к небу рваться этот крест.*

⁴⁰ Ср. аналогичное СОВМ “самого” со “всеми” в (113): *любое <...> обоим, а лучшее — ей.*

⁴¹ Подробный разбор стихотворения «Сложь весла» в контексте ПМ раннего П. см. в работе **Нильссон 1978 [1959]**, а наш — в **Жолковский 2009 [1986]**: 84—94.

⁴² Ср. сходную конструкцию в (181) *У окуня ли екнул плавники...* Метафоры *окунь — сердце, река — грудь* также основаны на сходстве по дрожи и фонетическом сходстве (*окуня — екнул*); последнее в обоих случаях связывает слово, обозначающее предмет, приравняемой к сердцу (*лодка; окуня*), не с самим сердцем, а со специфическим глаголом, обозначающим дрожь сердца (*колотится; екнул*).

⁴³ Ср. аналогичный переброс перечисления через строкораздел в стихах о Петре: *...Болото, / Земля ли, иль море, иль лужа...* (см. (127)), где также выражается тематический элемент “случайное, первое попавшееся” (входящий в “импровизационность”). Дополнительный эффект состоит в обоих случаях в том, что только после строкораздела выясняется, что перечисление вообще будет иметь место, то есть что дело не ограничится чем-то одним: и в (180) и в (127) перед строкоразделом стоит только один член перечисления. Действительно: *Ивы нависли, целуют в ключицы* вполне законченная фраза и ситуация (в частности, и потому, что *ключицы* — естественный объект для *поцелуев*). Но в новой строке к ним прибавляются *локти*, а затем и *уключины* (последнее — переброс уже в предметной сфере через границу между людьми и вещами), после чего интонация перебрасывается в восклицание (*о, погоди...!*).

⁴⁴ То есть тех, произнесение которых более или менее совпадает с артикуляцией затрудненного выдоха. Благодаря совпадению органов речи (принадлежащих к орудийной сфере поэзии) с органами дыхания мотив “задыхание” (73а) допускает в поэзии непосредственное изображение (*intrinsic coding*, «имманентное кодирование», см. Эко 1973: 54). Ср. отчасти сходный разбор стиха *Был мак, как обморок, глубок* в Планк 1972; о другом орудийном средстве, создающем эффект “восторженного задыхания” — эллиптически нанизывании ряда разных картин и образов — см. Нильссон 1978 [1959].

⁴⁵ Эти трудные, редкие формы и сочетания разворачивают одновременно и элемент исключительности (входящий в импровизационность); редкой является, кстати, и использованная в 3-й строке форма четырехстопного ямба с пиррихиями на 2-й и 3-й стопах — т. наз. VII форма.

⁴⁶ СОВМ приникания с полнотой дает ситуацию окунание (104), ср. в (172); а с добавлением мотива нехватка сил получается (186) “застланность, заваленность”, ср.

(186а) Примеры ситуаций (104) и (186): *Я жизнь, как Лермонтова дрожь, Как губы, в вермут окунал; Туман отовсюду нас морем обстиг <...> и ночь обоймет...; Огнем садовых ламп Тицьян Табидзе обдан; Топить мачтовый лес в эфире; Как в росистую хвойную скорбкость Скипидарной, как утро, струи Погружали постройки свой корпус И лицо окунал конвоир; Года по горло погружались в воду; Люстра топит в лучах Плечи, спины и бюсты; Лазурью июльской облит, Базар...; Он тучами, был, как делами, завален; Он застлан. Он кажется мамонтом.*

СОВМ “приникания” (иногда — с “оставлением следа”), “энергии” и “полноты” дает (187) “обшаривание”, ср. (187а).

(187а) *Пройти его во весь объем, Как рашилем...; И было волною обглодано дно Улодки; Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных доньях; О вихрь, Обицупай все глуби и дупла, Найди мою песню в живых; ср. также моет* в (169).

⁴⁷ Ср. эту метафору, наделяющую физическую ситуацию духовной интерпретацией, с (131а, б) в Примеч. 20.

⁴⁸ Пауза после первого стиха (т.е. после *обрел*) поддержана также и его смысловой стороной. Ситуация “глухость вследствие обретения” создает представление о такой законченности действия, достигшего цели, в результате которой субъект как бы замыкается в себе, не нуждаясь более в окружающем и не реагируя на него. Эта “замкнутость, отгороженность” работает на паузу.

⁴⁹ Ср. *Войдя, он сел*, но не **Он сел, войдя*. Нейтральным был бы порядок: **Недвижный Днепр глух [так], как будто, донизу обшаря обрывы, он что[-то] обрел*.

⁵⁰ Ср. подобный эффект создания предметной ситуации путем монтажа, выполненного орудийными средствами, в (176) “деревья как бы у дверей”; см. (177а, б). В обоих случаях (в (176) и в (185)) такой монтаж добавляет к предметной ситуации, изображаемой в качестве реальной (“деревья растут не у дверей”; “не сказано, что вода стремительно срывается с обрывов”), еще одну, воображаемую, фиктивную. Этот эффект — своего рода орудийная метафора, в *pendant* к таким фонетическим метафорам-параномазиям, как *каморы — хоромы, чердак — чертог (И взамен камор — хоромы И на чердаке чертог)*.

ЛИТЕРАТУРА

- Азадовский К. М., Е. Б. Пастернак и Е. В. Пастернак 1990.** Вступление // Рильке Райнер Мария, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М.: Книга. С. 17—36.
- Альфонсов В. 1990.** Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. пис.
- Анненский И. Ф. 1959.** Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. пис.
- Арутюнова 1979** — В. Aroutunova. Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака // Boris Pasternak 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre). Paris, 1979. С. 195—224.
- Архипов А. 1995.** Следы еврейской книги Еноха в «Повести временных лет» // Он же. По ту сторону Самбатриона. Этюды о русско-еврейских культурных, языковых и литературных контекстах в X—XVI веках. Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties. С. 55—70.
- Асеев Н. 1967.** Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. пис.
- Астахова А. М. ред., Д. М. Балашов сост. 1963.** Народные баллады. М.: Сов. пис.
- Ахматова А. А. 1976.** Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. пис.
- Баевский В. С. 1980.** Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прочтения) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 39 (2): 116—127.
- Баевский В. С. 1993.** Б. Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. Смоленск: Траст-имаком.
- Баевский В. С. и Е. Б. Пастернак. 1990.** Примечания // Пастернак. 1900б, Т. 1. Стихотворения и поэмы в 2 тт. Л.: Сов. пис. С. 437—493.
- Барнз 1989** — Christopher Barnes. Boris Pasternak. A Literary Biography. Vol. 1. 1890—1928. Cambridge: Cambridge UP.
- Барнз К. 1996 [1990].** Борис Пастернак и Мария Стюарт (аспект женского образа) // Проблемы истории, филологии, культуры. Межвузовский сб. Вып. 3. М. — Магнитогорск. С. 293—304.
- Белый А. 1990 [1933].** Начало века. М.: Худ. лит.
- Белый А. 1990 [1935].** Между двух революций. М.: Худ. лит.
- Беляева Н. Т. 1988.** Сотворение «Гипериона» // Гельдерлин 1988а: 509—597.
- Бетеа 1985** — David Bethea. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, N. J.: Princeton UP.
- БЗН 1992** — «Быть знаменитым некрасиво». Пастернаковские чтения. Вып. 1 / Сост. И. Ю. Подгаецкая и др. М.: Наследие.
- Биск А. 1957.** Избранное из Райнера Марии Рильке. Изд. 2-е, доп. Париж.
- Блум 1988** — The Song of Songs / Ed. Harold Bloom. NY: Chelsea House Publishers.
- Богомолов Н. А. 1995 [1988].** Петербургские гафизиты // Он же. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: НЛО. С. 67—98.
- Борисов В. М. 1992.** Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // БЗН: 101—109.
- Бранка 1949** — Vittore Branca. Il Cantico di Frate Sole. Studio delle fonti e testo critic // Archivum Franciscanum Historicum 41 (1948): 1—87.
- Брик О. 1919.** Художник и Коммуна / Изобразительное искусство, 1: 225—226.
- Быков Дм. 2009.** Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия.
- Вальде-Хофман 1954** — A. Walde. Lateinisches Etymologisches Woerterbuch / Hgb. J. V. Hoffmann. Bd. 1—2. Heidelberg: Karl Winter Universitaets Verlag.
- Виеру Н. 1974.** Драматургия баллад Шопена // О музыке. Проблемы анализа / Сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М.: Сов. композитор. С. 219—245.
- Вильмонт Н. Н. 1989.** О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М.: Сов. пис.
- Вильсон 1935 [1816]** — John Wilson. The City of the Plague. Act I // Пушкин. Полн. собр. сочинений. Т. 7. Драматические произведения / Ред. Д. П. Якубович. Л.: АН СССР, 1935. С. 580—593.
- Во 1980** — Linda R. Waugh. The Poetic Function and the Nature of Language // Poetics Today 2 (1a): 57—82.
- ВОБП 1993** — Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е. В. Пастернак и М. И. Фейнберг. М.: Слово.
- Вольперт Л. И. 1980.** Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Tallinn: Eesti Raamat.
- Вяземский П. А. 1982.** Сочинения. Т. 1. Стихотворения. М.: Худ. лит.
- Гардзонио Стефано. 1997.** Борис Пастернак и поэма в прозе Андрея Белого «Глоссолалия» (Размышления над стихотворением «Степь») // Russian Literature 41: 451—460.
- Гардзонио Стефано. 1998.** «Сестра моя — жизнь» Б. Л. Пастернака и наследие Св. Франциска Ассизского // Poetry and Revolution: Boris Pasternak's «My Sister Life» / Ed. Lazar Fleishman // Stanford Slavic Studies 21: 66—75.
- Гаспаров Б. М. 1992.** «Gradus ad Parnassum» (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // БЗН: 110—135.
- Гаспаров Б. М. 1995.** Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака (История одной триолы) // Studies in Poetics: Commemorative Volume: Krystyna Pomorska / Ed. E. Semeka-Pankratov. Columbus, Ohio: Slavica Publishers. P. 233—259.
- Гаспаров М. Л. 1970.** Поэзия Горация // Квинт Гораций Флакк. Оды, Этюды, Сатиры, Послания. М.: Худ. лит. С. 5—37.
- Гаспаров М. Л. 1974.** Современный русский стих. М.: Наука, 1974.
- Гаспаров М. Л. 1984.** Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука.

- Гаспаров М. Л. 1989.** Очерк истории европейского стиха. М.: Наука.
- Гаспаров М. Л. 1993.** Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа.
- Гаспаров М. Л. 1995.** Избр. статьи. М.: НЛО.
- Гаспаров М. Л. 1997 [1990].** Гастрономический пейзаж. Об одной литературной встрече М. Цветаевой и Б. Пастернака // Он же. Избр. труды. Т. 2. О стихах. М.: Языки русской культуры. С. 162—167.
- Гаспаров М. Л. 1997а.** Стих Б. Пастернака // Он же. Избр. труды. Т. 3. О стихе. М.: Языки русской культуры. С. 502—523.
- Гаспаров М. Л. 1997б.** Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Он же. Избр. труды. Т. 2. О стихах. М.: Языки русской культуры. С. 21—32.
- Гаспаров М. Л. 1999 [1980].** «По синим волнам океана» (3-ст амфибрахий: интеграция ореола) // Гаспаров М. 1999: 120—151.
- Гаспаров М. Л. 1999.** Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ.
- Гейне Генрих. 1950.** Избр. произведения. М.: Худ. лит.
- Гёльдерлин Ф. 1969.** Сочинения / Сост. и вст. ст. Ал. Дейч. Комм. Г. И. Ратгауз. М.: Худ. лит.
- Гёльдерлин Ф. 1988а.** Гиперион. Письма. Сюжетта Гонтар. Письма Диотимы. М.: Наука.
- Гёльдерлин 1988б** — Friedrich Hölderlin. Essays and Letters on Theory / Trans. and ed. Thomas Pfau. Albany, NY: SUNY Press.
- Герни 1958** — The Poems of Dr. Zhivago / Transl. by Bernard Guilbert Guerney // Пастернак 1958: 525—563.
- Гершензон М. О. 1919.** Мудрость Пушкина. М.: Книгоизд-во писателей.
- Герштейн Э. Г. 1987.** Слушая Мандельштама // Новый мир 10: 194—196.
- Гёте 1960** — J. W. Goethe. Die Leiden des jungen Werther // Goethes Werke in 14 Bänden. Band VI. Hamburg: Christian Wegner Verlag. S. 7—124.
- Гёте И. В. 1963.** Страдания юного Вертера / Пер. Н. Касаткиной // Он же. Избранное. М.: Гос. изд. дет. лит. С. 329—433.
- Гёте И. В. 1969а.** Фауст / Пер. Б. Пастернака. М.: Худ. лит.
- Гёте И. В. 1969б.** Из моей жизни. Поэзия и правда / Пер. Н. Ман. М.: Худ. лит.
- Гладков А. К. 1973.** Встречи с Пастернаком. Paris: YMCA-Press.
- Грейвз 1983 [1955]** — Robert Graves. The Greek Myths. 2 vls. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Гриб В. Р. 1956.** Избр. работы. М.: Худ. лит.
- Гроссман 1989** — Joan Grossman. Variations on the Theme of Pushkin in Pasternak and Briusov // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley, CA: Berkeley Slavic Specialties. P. 121—140.
- Гумилев Н. С. 1988.** Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. пис.

- Гутше 1981** — George Gutsche. Sound and Significance in Pasternak's «Leto» // Slavic and East European Journal 25 (3): 83—93.
- д'Аннунцио Габриэле 1908.** Габриэле д'Аннунцио. Франческа да Римини. Трагедия в 5 действиях / Пер. с итал. размерами подлинника Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова. СПб.: Пантеон, 1908.
- Дворецкий И. Х. 1976.** Латинско-русский словарь. М.: Рус. яз.
- Дейви 1965** — Davie, Donald. The poems of Dr. Zhivago. NY: Bames and Noble.
- Дейч А. 1969.** Фридрих Гёльдерлин // Гёльдерлин 1969: 3—42.
- Дельзон В. 1966.** Генрих Нейгауз. М.: Музыка.
- Дёринг 1973** — Johanna Renate Doering. Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928—1934. München: Otto Sagner.
- Джетто 1967** — Giovanni Getto. Francesco d'Assisi e il «Cantico di Frate Sole» // Он же. Letteratura Religiosa dal Due a Novecento. Firenze: G. C. Sansone. P. 3—83.
- Долинин А. А. 2006а.** Темные аллюзии в стихотворении Пастернака «Клеветникам» // Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова / Редколлегия. М.: РГГУ, 2006. С. 291—200.
- Долинин А. А. 2006б.** Шекспир в ранней поэзии Пастернака («Уроки английского») // Доклад на IV Эткиндовских чтениях. СПб.: Европ. ун-т, июнь 2006 г. (в печати).
- Долинин А. А. 2006в.** Аллюзии в цикле Пастернака «Разрыв» // Eternity's Hostage. Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak, May, 2004. In Honor of Evgeny Pasternak and Elena Pasternak / Ed. Lazar Fleishman. Part. I. Stanford: Stanford Slavic Studies 31 (1): 155—173.
- Достоевский Ф. М. 1975.** Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука. Т. 12.
- Дурылин С. 1990 [1913].** Св. Франциск Ассизский и «Цветочки» // Цветочки: III—XXXII.
- Дурылин С. 1993.** Из автобиографических записей. «В своем углу» // ВОБП: 54—58.
- Елина Н. Г. 1975.** Франциск Ассизский // Краткая лит. энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия. Т. 8. С. 90—91.
- Ельницкая Светлана. 1996.** «Сто их, игр и мод!» Стихи Цветаевой Н. Гронскому, 1928 // Wiener Slawistischer Almanach 39: 97—126.
- Еремин М. 1974.** В гражданстве северной державы (Из наблюдений над текстом «Медного всадника») // В мире Пушкина / Сост. С. Машинский. М.: Сов. пис. С. 150—208.
- Женетт 1980** — Gerard Genette. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca and London: Cornell UP.
- Жолковский А. К. 1967.** Deus ex machina // Труды по знаковым системам 3: 146—155.
- Жолковский А. К. 1974а.** К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). Тарту: ТГУ. С. 161—167.

- Жолковский А. К. 1974б.** К описанию смысла связного текста. V. Предв. публ. пробл. группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 61. М.: ИРЯ АН СССР.
- Жолковский А. К. 1976а.** Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака // Boris Pasternak. Essays / Ed. N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wicksell. P. 67—84. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1976б.** К описанию одного типа семиотических систем (поэтический мир как система инвариантов) // Семиотика и информатика 7: 27—61.
- Жолковский А. К. 1977** — А. К. Žolkovskij. On Three Analogies Between Linguistics and Poetics // Poetics 6: 77—106.
- Жолковский А. К. 1978** — А. К. Žolkovskij. How to Show Things with Words // Poetics 8: 405—430.
- Жолковский А. К. 1980 [1974].** Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак // Жолковский и Щеглов 1980: 205—243. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1980.** «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng / Ed. W. Weststeijn et al. Amsterdam: Slavic Seminar. P. 157—168. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1982а** — А. К. Zholkovsky. “Distributive Contact”: A Syntactic Invariant in Pasternak // Wiener Slawistischer Almanach 9: 119—149.
- Жолковский А. К. 1982б.** Поэтический мир как система инвариантов и задачи сопоставительной поэтики // Russian Literature 11(1): 91—110.
- Жолковский А. К. 1983а.** Поэзия и грамматика пастернаковского ветра // Russian Literature 14 (3): 241—286. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1983б.** 19 октября 1982 г., or The Semiotics of a Soviet Cookie Wrapper // Wiener Slawistischer Almanach 11: 341—354.
- Жолковский А. К. 1984а** — Alexander Zholkovsky. Themes and Texts. Essays in a Poetics of Expressiveness. Ithaca N.Y. & London: Cornell UP.
- Жолковский А. К. 1984б.** The «Sinister» in the Poetic World of Pasternak // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 29: 109—131.
- Жолковский А. К. 1984в** — Alexander Zholkovsky. Seven “Winds”: Translations of Pasternak’s “Veter” // Language and Literary Theory / Ed. B. Stolz et al. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. P. 623—643.
- Жолковский А. К. 1985а.** А. К. Zholkovsky. Poems // Ed. T.A. van Dijk. Handbook of Discourse Analysis. Vol. III. Amsterdam: John Benjamins. P. 105—119.
- Жолковский 1985б** — Zholkovsky A. Iz zapisok po poezii grammatiki: On Pasternak’s figurative voices // Russian Linguistics 9: 375—386.
- Жолковский 1985в.** Механизмы второго рождения // Синтаксис (1985): 77—97.

- Жолковский А. К. 1990** — La poétique de Pasternak // Histoire de la littérature russe. Le XX-e siècle. Gels et degels / Eds. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada. Paris: Fayard, 1990. P. 488—504.
- Жолковский А. К. 1991 [1985].** «Мне хочется домой, в огромность...» Пастернака: социальный заказ, тематика, структура // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 50, 1: 20—34. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1994 [1985].** Alexander Zholkovsky The Dynamics of Adaptation: Pasternak’s Second Birth // Он же. Text Counter Text. Readings in Russian Literary History. Stanford UP, 1994. P. 213—238.
- Жолковский А. К. 1994 [1989].** Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов: мир творчества / Сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М.: Совр. пис. С. 373—396.
- Жолковский А. К. 1994 [1991].** Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (комплекс Иакова/Актеона/Геракла) // Он же. Блуждающие сны и другие работы. М.: Восточная литература. С. 283—295. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1994.** Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука — Восточная литература.
- Жолковский А. К. 1995а** — Slaughterhouse Motifs in Mandelstam’s «The Egyptian Stamp» and Environs // The Language and Verse in Russia / Eds. H. Birnbaum and M. Flier. Moscow and Los Angeles: UCLA Slavic Studies, New Series. Vol. 2. P. 304—310.
- Жолковский А. К. 1995б.** Les mots: rélire // Он же. Инвенции. М.: Гендальф. С. 88—104.
- Жолковский А. К. 1995в.** Грамматика любви (шесть фрагментов) // Он же. Инвенции. М.: Гендальф. С. 105—121. Дополненный вариант в наст. томе.
- Жолковский 1996** — «Immortality for a While»: Pasternak’s poetry of tense and time // Elementa, 2 (1996): 331—341.
- Жолковский А. К. 1996 [1978]а.** Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский и Щеглов 1996: 209—239. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 1996 [1978]б.** How to show things with words (об иконической реализации тем средствами плана выражения) // Жолковский и Щеглов 1996: 77—92.
- Жолковский А. К. 1996 [1980].** «Превосходительный покой»: об одном инвариантном мотиве Пушкина // Жолковский и Щеглов 1996: 240—260.
- Жолковский А. К. 1999.** Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры.
- Жолковский А. К. 2000.** Бродский и инфинитивное письмо. Материалы к теме // НЛО 45: 187—198.
- Жолковский А. К. 2001 [1996]** — Бессмертие на время (К поэзии грамматического времени у Пастернака) // Текст. Интертекст. Культура: Сб.

- докладов международной научной конференции (М., 4–7 апреля 2001 года) / Сост. В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник. С. 66–77. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2003.** У истоков пастернаковской поэтики: О стихотворении «Раскованный голос» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 62 (4): 10–22. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2004.** Об одном казусе инфинитивного письма (Шершеневич — Пастернак — Кушнер) // Philologica 2001/2002 (17/18): 261–270.
- Жолковский А. К. 2005.** Избр. статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ.
- Жолковский А. К. 2005 [1976].** К описанию поэтического мира Пушкина // Жолковский 2005: 13–45.
- Жолковский А. К. 2005 [1979]а.** «Я пью за военные астры»: Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский 2005: 60–82.
- Жолковский А. К. 2005 [1979]б.** Рай, замаскированный под двор: заметки о поэтическом мире Окуджавы // Жолковский 2005: 109–135.
- Жолковский А. К. 2005 [1980].** Тема и вариации (Пастернак/Окуджавы) // Жолковский 2005. С. 327–350. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2005 [1981].** Заметки о «Царскосельской статуе» // Жолковский 2005: 371–389.
- Жолковский А. К. 2005 [1985].** Из записок по поэзии грамматики: о переносных залогах Пастернака // Жолковский 2005: 489–501. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2005 [1986].** О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский 2005: 195–220.
- Жолковский А. К. 2005 [1989].** Интертекстуал поневоле («Я в мыслях поддержку другого человека» Лимонова) // Жолковский 2005: 309–326.
- Жолковский А. К. 2005 [1994].** Интертекстуальное потомство «Я вас любил» Пушкина // Жолковский 2005: 390–431.
- Жолковский А. К. 2005 [1997].** Книга книг Пастернака. О заглавном тропе «Сестры моей — жизни» // Жолковский 2005: 175–194. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2005 [1999].** Баллада самообладанья. Стих и смысл в нейгаузовской «Балладе» Пастернака // Жолковский 2005: 502–522. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2006.** Откуда эта Диотима? (Заметки о «Лете» Пастернака) // Eternity's Hostage. Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak, May, 2004. In Honor of Evgeny Pasternak and Elena Pasternak / Ed. Lazar Fleishman. Stanford Slavic Studies. Vol. 31. Stanford, 2006. Part I. P. 239–261. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2007а.** Рамки-обманки Пастернака // Эрмитаж, 2007, 6: 36–37. И в наст. томе.

- Жолковский А. К. 2007б.** При музыке: «Разрыв, 9» и его интертекстуальный аккомпанемент // The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature in Honor of Alexander Dolinin / Ed. David Bethea et al. Stanford Slavic Studies 33, 2 vols. Vol. 1: 293–314. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2007в.** «Крепкая вода» — крепкий орешек. О тонкостях перевода // Стенгазета, 1 марта 2007 (<http://www.stengazeta.net/article.html?article=2931>). И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2008.** Инфинитивное письмо Пастернака // Wortkunst — Erzählkunst — Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve / Ed. Rainer Grübel und Wolf Schmid // Die Welt der Slaven 30: 197–206. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2009.** Сбросить или бросить? // НЛО 96: 191–211.
- Жолковский А. К. 2009 [1984]а.** Зловещие мотивы в поэтическом мире Пастернака // Озерная школа. Труды пятой Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе / Ред. А. Балакин, А. Долинин и др. Пос. Поляны Лен. обл. С. 77–101. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2009 [1984]б.** Семь ветров: переводы пастернаковского «Ветра» / Пер. Н. О. Ласкиной // Притяжение, приближение, присвоение: Вопросы современной литературной компаративистики. Межвузовский сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. О. Ласкина, Н. А. Муратова. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 107–123. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. 2009 [1986].** Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака // Он же. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ. С. 83–112.
- Жолковский А. К. 2009 [1992].** О трех грамматических мотивах Пастернака // Он же. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ. С. 113–126.
- Жолковский А. К. 2009 [2002].** К проблеме инфинитивной поэзии: «Устроиться на автобазу...» С. Гандлевского // Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ. С. 213–232.
- Жолковский А. К. 2009 [2005].** Русское инфинитивное письмо на rendez-vous: Фет/Мюссе // Славянский стих. Стих, язык, смысл. VIII / Ред. А. В. Прохоров, Т. В. Скулачева. М.: Языки славянских культур. С. 132–148.
- Жолковский А. К. 2010.** Отдельность, граница, разреженность, цельность: заметки об иконики стиха // Звезда 2010, 12: 217–225. И в наст. томе.
- Жолковский А. К. (в печати).** Антология русской инфинитивной поэзии XVIII–XX веков. СПб: Академический проект (Нов. библ. поэта).
- Жолковский А. К. и Л. Г. Панова 2009 [2008].** Саге mortem: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина // А. К. Жолковский. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ. С. 13–34.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1996 [1974].** О приеме выразительности ОТКАЗ // Жолковский и Щеглов 1996: 54–76.

- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1971.** К описанию смысла связного текста (на материале художественных текстов). Предв. публ. пробл. группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 22. М.: ИРЯ АН СССР.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1973.** К описанию смысла связного текста. III. Приемы выразительности, ч. 1. Предв. публ. пробл. группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 39. М.: ИРЯ АН СССР.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1974.** К описанию смысла связного текста. IV. Приемы выразительности. Ч. 2. Предв. публ. пробл. группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 49. М.: ИРЯ АН СССР.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1975.** К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам 7: 143—167.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1976.** Математика и искусство (Поэтика выразительности). М.: Знание.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1978.** Разбор одной авторской паремии // Паремииологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст) / Сост. Г. Л. Пермяков. М.: Наука. С. 161—210.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов 1980 [1974].** О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ // Жолковский и Щеглов 1980: 13—46.
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов. 1980.** Поэтика выразительности. Сб. статей. Wien: Wiener Slavistischer Almanach (Sonderband 2).
- Жолковский А. К. и Ю. К. Щеглов. 1996.** Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М.: Прогресс-Универс.
- Жолковский А.К. 1996 [1978]в.** «Превосходительный покой»: об одном инвариантном мотиве Пушкина // Жолковский и Щеглов 1996: 240—260.
- Жолковский А.К. 2005 [1977].** «Я вас любил...» Пушкина: инварианты и структура // Жолковский 2005: 46—59.
- Зайед 1970** — Georges Zayed. La Formation Littéraire de Verlaine. Paris: Nizet.
- Золотова Г. А. 1998.** О композиции текста // Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: МГУ.
- Зошенко М. М. 1986.** Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Л.: Худ. лит.
- Иванов Вяч. Вс. 1981.** Проблема именного стиля в русской поэзии XX века // Slavica Hierosolymitana. 5—6: 277—287.
- Иванов Вяч. Вс. 1990.** «Сестра моя — жизнь». Фрагменты записей о Борисе Пастернаке // Лит. газета 1990, 5, 31 января: 5.
- Иванов Вяч. Вс. и В. Н. Топоров 1974.** Исследования в области славянских древностей. М.: Наука.
- Иванова Е. В. 1992.** Неизвестный отзыв о стихах Александра Добролюбова // БЗН: 197—202.

- Ивинская О. В. 1992.** Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. М.: Либрис.
- Каган Ю. М. 1996.** Об «Апеллесовой черте» Бориса Пастернака // Лит. обозрение 258 (1996, 4): 43—50.
- Кайуа Р. 1995.** Мимикрия и легендарная психастения // НЛО 13: 103—119.
- Каллер 1976** — Jonathan Culler. Structuralist Poetics. Ithaca N. Y. & London: Cornell UP.
- Каллер 1981** — Jonathan Culler. The Turns of the Metaphor // Он же. Pursuit of Signs. Ithaca: Cornell UP. P. 188—209.
- Каннингэм 1976** — Lawrence S. Cunningham. Saint Francis of Assisi. Boston: Twayne.
- Кац Б. А. сост. 1991.** «Раскат импровизаций...». Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака: Сб. литературных, музыкальных и изобразительных материалов. Л.: Сов. композитор.
- Кац Б. А. 1994.** Из комментариев к текстам А. А. Ахматовой и Б. Л. Пастернака // De Visu 16 (5/6): 72—78.
- Кац Б. А. 1995.** К полифоническим иллюзиям русских поэтов // Russian Studies/Etudes Russes/Russischen Forschungen: Ежеквартальник русской филологии и культуры (СПб) 1 (2): 46—11.
- Кац Б. А. 1997.** Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор.
- Кейден 1964** — Kayden, Eugene. Boris Pasternak. Poems. Yellow Springs, Ohio: The Antioch Press.
- Кеймен 1962** — Boris Pasternak. In the Interlude. Poems 1945—1960 / Transl. into English verse by Henry Kamen. London & NY: Oxford UP.
- Кларк 1981** — Katerina Clark. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press.
- Ковтунова И. И. 1986.** Поэтический синтаксис. М.: Наука.
- Колпакова Н. П. 1973.** Лирика русской свадьбы / Подг. Н. П. Колпакова. Л.: Наука.
- Контини 1940** — Francesco d'Assisi // Poeti del Duecento. Tomo / A cura di Gianfranco Contini. Milano: Riccardo Ricciardi. P. 29—34.
- Копелев 1979.** Фаустовский мир Пастернака // Boris Pasternak. 1890—1900. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Institut d'Etudes Slaves.
- Котелова Н. З., Ю. С. Сорокин 1971.** Новые слова и значения: Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х годов. М.: Сов. энциклопедия.
- Кузминская Т. А. 1964.** Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула: Тульское кн. изд-во.
- Кузнецов С. А. 2000.** Большой толковый словарь рус. яз. СПб.: Норинт.
- Кунина Е. 1993.** О встречах с Борисом Пастернаком // ВОБП: 106—118.
- Левин М. 1993.** Несколько встреч // ВОБП: 353—363.

- Левин Ю. И. 1966.** О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков М.: Ин-т славяноведения АН СССР. С. 199—215.
- Левин Ю. И. 1976.** Заметки о «Лейтенанте Шмидте» // Boris Pasternak / Ed. N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. P. 85—161.
- Лернаут 1994** — Geert Lernout. The Poet as Thinker: Hoelderlin in France. Columbia, SC: Camden House.
- Ливингстон 1978** — Angela Livingstone. Pasternak's Last Poetry // Pasternak. A Collection of Critical Essays / Ed. Victor Erlich. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall. P. 166—175.
- Лихачев Д. С. 1968.** Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы 8: 74—87.
- Локс К. 1993:** Повесть об одном десятилетии (1907—1917) // ВОБП: 34—53.
- Лотман Ю. М. 1969.** Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам 4: 206—238.
- Лотман Ю. М. 1970.** Структура художественного текста. М.: Искусство.
- Лэнди 1987** — Francis Landy. The Song of Songs // The Literary Guide to the Bible / Eds. Robert Alter and Frank Kermode. Cambridge, Mass.: Belknap/Harvard. P. 305—319.
- Мазель Л. А. 1971.** Исследования о Шопене. М.: Сов. композитор.
- Мазель Л.А. 1979.** Строение музыкальных произведений. 2-е изд. М.: Музыка.
- Майков А. Н. 1977.** Избр. произведения. Л.: Сов. пис.
- Мандельштам Н. Я. 1999 [1970].** Воспоминания. М.: Согласие.
- Мандельштам О. М. 1967.** Собр. соч. в 3 тт./ Ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппов. Вашингтон: Междунар. лит. содружество.
- Мандельштам О. М. 1990.** Соч. в 2 тт./ Сост. и комм. А. Д. Михайлов, П. М. Нерлер. М.: Худ. лит.
- Марков и Спаркс 1967** — Vladimir Markov and Merrill Sparks. Modern Russian Poetry. An Anthology with Verse Translations. NY: Bobbs-Merrill.
- Масленникова Зоя. 1995.** Портрет Бориса Пастернака. М.: Присцельс/Руслит.
- Матич 1999** — Olga Matich. «Doctor Zhivago»: Voyeurism and Shadow Play as Narrative // Die Welt der Slaven 44 (2): 201—212.
- Маяковский В. 1959.** Полн. собр. соч. в 13 т. М.: Худ. лит. Т. 12. Статьи, заметки и выступления (Ноябрь 1917 — 1930).
- Нейгауз Г. Г. 1975.** Размышления, воспоминания, дневники. Избр. статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор.
- Николаев А. А. 1987.** Примечания // Тютчев 1987: С. 361—425.
- Нильссон 1978 [1959]** — Life as Ecstasy and Sacrifice. Two Poems by Boris Pasternak // Ed. Victor Erlich. Pasternak. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. P. 51—67.

- Нильссон 1992** — Nils Ake Nilsson. It's the World's Midday: Pasternak's Poem «Sparrow Hills» // Russian Literature 31: 27—36.
- Оверстрит 1925** — H. A. Overstreet. Influencing Human Behavior. N.Y: W.W. Norton.
- Озеров Л. А. 1993.** Сестра моя — жизнь // ВОБП: 443—463.
- О'Коннор 1988** — Katherine O'Connor. Boris Pasternak's «My Sister — Life»: The Illusion of Narrative. Ann Arbor: Ardis.
- Оманн 1962** — Richard Ohmann. Shaw: The Style and the Man. Middletown, CT: Wesleyan UP.
- Панова Л. Г. 2006.** София... Вечная Женственность... Мировая душа в русской поэзии // Она же. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. Т. 2. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда. С. 223—259.
- Панова Л. Г. 2008.** Софийный дискурс Александра Блока (на примере «Снежной Девы») // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик. С. 311—317.
- Панова Л. Г. 2009.** «Друг Данте и Петрарки друг...». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы междунар. научного семинара, 31 мая — 4 июня 2009. Пермь — Чердынь. Пермь: Перм. гос. пед. ун-т. С. 75—116.
- Панченко О. Н. 1993.** Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста / Ред. Е. В. Красильникова. М.: Наука. С. 81—100.
- Парамонов Б. М. 1990.** Зеленый Пастернак // Новое русское слово. 12 октября 1990. С. 25.
- Парамонов Б. М. 1991.** Пастернак против романтизма: К пониманию проблемы // Борис Пастернак. 1890—1990 / Ред. Лев Лосев. Northfield, Vt: The Russian School of Norwich University. С. 1—25.
- Пастернак А. Л. 1983.** Воспоминания. München: Wilhelm Fink/ Ferdinand Schoeningh.
- Пастернак Б. Л. 1958** — Boris Pasternak. Doctor Zhivago / Transl. by Max Hayward and Manya Harari. «The Poems of Yurii Zhivago» / Transl. by Bernard Guilbert Guerney. NY: Pantheon Books.
- Пастернак Б. Л. 1959.** Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale.
- Пастернак Б. Л. 1960** — Boris Pasternak. Three Letters // Encounter 15 (2) (Aug. 1960): 3—6.
- Пастернак Б. Л. 1965.** Стихотворения и поэмы. М.: Сов. пис.
- Пастернак Б. Л. 1969.** Первые опыты Бориса Пастернака / Публ. Е. В. Пастернак // Труды по знаковым системам. 4: 239—281.
- Пастернак Б. Л. 1985.** Избр. в 2 т. М.: Худ. лит.
- Пастернак** — Пастернак Б. Л. Собр. соч. в 5 т. / Сост. и комм. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанов. М.: Худ. Лит, 1989—1992.

- Пастернак Б. Л. 1990 [1960].** Письмо Стивену Спендеру. 22 августа 1959 г. // **Пастернак Б. Л. 1990а:** 362—365.
- Пастернак Б. Л. 1990а.** Борис Пастернак об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и комм. Е. Б. и Е. В. Пастернак. М.: Искусство.
- Пастернак Б. Л. 1990б.** Стихотворения и поэмы в 2 т. / Сост. и комм. В. С. Баевский и Е. Б. Пастернак. Л.: Сов. пис.
- Пастернак Б. Л. 1990в.** Переписка Бориса Пастернака / Сост. Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернак. М.: Худ. лит.
- Пастернак Б. Л. 1991 [1914].** Вассерманова реакция // **Пастернак**, 4: 349—354.
- Пастернак Б. Л. 1991 [1922].** Несколько положений // **Пастернак**, 4: 366—370.
- Пастернак Б. Л. 1991 [1931].** Охранная грамота // **Пастернак**, 3: С. 149—239.
- Пастернак Б. Л. 1991 [1956].** Замечания к переводам из Шекспира // **Пастернак**, 4: 413—431.
- Пастернак Б. Л. 1991 [1957].** Люди и положения // **Пастернак**, 4: 296—346.
- Пастернак Б. Л. 1993.** Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак. М.: Дом.
- Пастернак Б. Л. 1996.** Переписка с Евгенией Пастернак / Публ. Е. Б. Пастернак // **Знамя** 1996, 1: 136—167, 2: 137—186.
- Пастернак Б. Л. 1998.** Существованья ткань сквозная. Переписка с Евгенией Пастернак, дополненная письмами к Е. Б. Пастернаку и его воспоминаниями. М.: НЛО.
- Пастернак Б. Л. 2000.** Раскованный голос. 416 стр. Серия: Домашняя библиотека поэзии. Твердый переплет. Цена: 5528 руб. М.: ЭКСМО-пресс.
- Пастернак Б. Л. 2003—2005.** Полн. собр. соч. в 11 тт. / Сост. и комм. Е. Б. и Е. В. Пастернак. М.: Слово.
- Пастернак Б. Л. 2004.** Письма к родителям и сестрам. М.: НЛО.
- Пастернак Б. Л. и С. П. Бобров. 1996.** Письма четырех десятилетий // *Stanford Slavic Studies* 10 / Публ. М. А. Рашковская. Stanford.
- Пастернак Е. Б. 1989.** Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Сов. пис.
- Пастернак Е. Б. 1997.** Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель.
- Пастернак Е. В. 1969.** Дополнение к публикации первых опытов Б. Пастернака. Переводы из Рильке // **Труды по знаковым системам** 6: 546—548.
- Пастернак Е. В. 1990.** Лето 1917 года. «Сестра моя — жизнь» и «Доктор Живаго» // **Звезда** 1990, 2: 158—165.
- Пастернак З. Н. 1993.** Воспоминания // **ВОБП** 1993: 175—231.
- Планк 1960** — Dale Plank. Pasternak's Lyric: A Study of Sound and Imagery. The Hague: Mouton.

- Планк 1972** — D. L. Plank. Readings of *My Sister Life* // *Russian Literature Triquarterly* 1972, 2: 323—337.
- Платон 1970.** Пир // Платон. М.: Мысль, 1970. Т. 2 / Пер. с др.-греч. С. К. Апт. С. 95—156 (комм. 505—531).
- Поливанов К. М. 1993.** От составителя // **Пастернак** 1993: 8—12.
- Поливанов К. М. 2006а.** К анализу и интерпретации стихотворения «Встреча» Бориса Пастернака // **Стих. Язык. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова / Редколлегия.** М.: РГГУ, 2006. С. 547—552.
- Поливанов К. М. 2006б.** «Воробьевы горы» Пастернака и традиция русского шестистопного хорей // **Он же. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения.** М.: МАКС Пресс. С. 207—223.
- Поллак 1995** — Nancy Pollak. Mandelstam the Reader. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.
- Поморска 1975** — Krystyna Pomorska. Themes and Variations in Pasternak's Poetics. Lisse: Peter de Ridder.
- Поуп 1977** — Song of Songs. A New Translation / Intro. and comm. Marvin H. Pope. NY: Doubleday.
- Праз 1970** — Mario Praz. The Romantic Agony. London: Oxford UP.
- Преображенский А. 1910—1914.** Этимологич. словарь рус. яз. В 2 т. М.: Лиснер и Совко (репринт).
- Пропп В. Я. 1969 [1928].** Морфология сказки. М.: Наука.
- Пушкин А. С. 1937—1949.** Полн. собр. соч. в 16 т. М.: АН СССР.
- Пфау 1988** — Thomas Pfau. Critical Introduction // **Гёльдерлин** 1988: 1—29.
- Раабен Л. Н. 1974.** Концерт // **Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш.** М.: Сов. энциклопедия. Т. 2. С. 922—925.
- Раевски-Хьюз 1989** — Olga Raevsky-Hughes. О самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака // **Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman.** Berkeley, CA.: Berkeley Slavic Specialties. P. 141—152.
- Ратгауз Г. И. 1974.** Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. 1812—1970 / Сост. и комм. Г. И. Ратгауз. М.: Прогресс.
- Ренан 1995** — Le Canticque des cantiques / Trad. et comm. Ernest Renan. Evreux: Arlea.
- Риффатерр 1978** — Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington & London: Indiana UP.
- Риффатерр 1980 [1966]** — Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's «Les Chats» // **Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism / Ed. Jane P. Tompkins.** Baltimore, MD & London: The Johns Hopkins UP. P. 26—40.
- Ронен О. 1977** — Omry Ronen. A Beam upon the Axe: Some Antecedents to Osip Mandel'stam's «Umyvalsia noch'iu na dvore» // **Slavica Hierosolymitana** 1: 158—176.
- Ронен 1983** — Omry Ronen. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: The Hebrew UP.

- Ронен 1990** — Omry Ronen. Osip Mandelstam (1891—1938) // *European Writers: The Twentieth Century* / Ed. George Stade. Vol. 10. NY: Charles Scribner's Sons. P. 1619—1649.
- Ронен О. 1992.** Часы ученичества Марины Цветаевой // *НЛО* 1: 177—190.
- Ронен 1993** — Omry Ronen. Pasternak, Zamiatin and Bradshaw // *Elementa* 1: 215—218.
- Ронен О. 2002 [1973].** Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // *Он же. Поэтика Осипа Мандельштама*. СПб.: Гиперион. P. 13—42.
- Ростан 1921 [1897]** — Edmond Rostand. *Cyrano de Bergerac* / Ed. and comm. A. G. H. Spiers. NY: Oxford UP.
- Ростан Э. 1957 [1898].** Сирано де Бержерак // Т. Л. Щепкина-Куперник. Избр. переводы. В 2 т. М.: Худ. лит. Т. 1.
- Сальваторе Р. 2010.** Об истоках образности в стихотворении Б. Пастернака «Цельною льдиной из дымности вынут...» // *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij* / A cura di S. Bertolissi e R. Salvatore. 2 vol. Vol. 2. P. 155—176.
- Свифт Дж. 1947.** Путешествия Гулливера М.: ОГИЗ.
- Симфония 1970 [1925].** Симфония, или Алфавитный указатель к Священному Писанию. 2-е изд. Корнталь: Свет на Востоке.
- Синявский А. Д. 1964.** Раскованный голос. К 75-летию А. Ахматовой // *Новый мир*, 1964, 6: 174—176.
- Синявский А. Д. 1965.** Поэзия Пастернака // *Пастернак 1965*: 9—62.
- Синявский А. Д. 1988 [1957]** — Абрам Терц. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis.
- Слейтер (Пастернак-) 1963** — Pasternak. *Fifty Poems* / Chosen and translated by Lydia Pasternak-Slater. London: Unwin.
- Словацкий Ю. 1952.** Избранное / Пер. с польск. Ред. В. Арцимович и др. М.: Худ. лит.
- Словацкий 1979** — Juliusz Słowacki. *Dzieła wybrane* / Red. Ju. Krzyzanowski. Tom 1. *Liriki i powieści poetyckie*. Wrocław: Wyd. im. Ossolin'skich.
- Смирнов И. П. 1983.** Достоевский и поэзия Пастернака («Марбург») // *Dostojewskij und die Literatur* / Hrsg. von H. Rothe. Köln—Wien. S. 275—296.
- Смирнов И. П. 1995 [1985].** Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб: Языковой центр.
- Смирнов И. П. 1996.** Роман тайн «Доктор Живаго». М.: НЛО.
- Сперджен 1935** — Caroline Spurgeon. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP.
- Столдуорти и Фрэнс 1983** — Stallworthy, Jon and Peter France. *Pasternak. Selected poems*. NY/London: W.W. Norton.
- Сэфрен 1995** — Gabriella Safran. *Love Songs Between the Sacred and the Vernacular: Pushkin's «Podrazhaniia» in the Context of Bible Translation* // *Slavic and East European Journal* 39 (2): 165—183.
- Табидзе Нина 1993.** Радуга на рассвете // *ВОбП*: 289—307.
- Тарановский Кирилл 1971.** О ритмической структуре русских двусложных размеров // *Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова* / Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука. С. 420—429.
- Тименчик Р. Д. 1994.** Расписание и Писанье // *Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана* // Eds. Konstantin Polivanov et al. *Stanford Slavic Studies* 8: 70.
- Томашевский Б.В. 1929.** О стихе. Статьи. Л.: Прибой.
- Тынянов Ю. Н. 1977 [1924].** Промежуток // *Он же. Поэтика. История литературы. Кино* / Подг. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков и М. О. Чудакова М.: Наука. С. 168—195.
- Тютчев Ф. И. 1987.** Полн. собр. стихотворений / Сост. и примеч. А. А. Николаева (Библиограф. бол. сер., 3-е изд.). Л.: Сов. пис.
- Фарьно 1970** — Jerzy Faryno. *Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka* // *Slavia orientalis* 19 (3): 271—289.
- Фасмер М. 1967, 1971.** Этимологич. словарь рус. яз. В 4 т. Т. 2, 3. М.: Прогресс.
- Фет А. А. 1979.** Вечерние огни / Прим. М. А. Соколовой и Н. Н. Грамлиной (Сер. Литературные памятники). М.: Наука.
- Флейшман Л. 1977а.** Статьи о Пастернаке. Времен: K-Press.
- Флейшман Л. С. 1977б.** Автобиографическое и «Август» Пастернака // *Slavica Hierosolymitana* 1: 194—198.
- Флейшман Л. С. 1984.** Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press.
- Флейшман 1990** — Lazar Fleishman. *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Флейшман Л. С. 2003 [1981].** Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб: Академический проект.
- Флейшман Л. С. и др., публ. 1996** — Lazar Fleishman, Hans-Bernd Harder, Sergei Dorzweiler. *Boris Pasternaks Lehrjahre*. Неопубл. филос. конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1. *Stanford Slavic Studies* 11: 1.
- Фоккельман 1975** — J. P. Fokkelman. *Narrative Art in Genesis: Specimens of Stylistic and Structural Analysis*. Assen & Amsterdam.
- Фокс 1985** — Michael Fox. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Франк В. 1974.** Реализм четырех измерений // *Он же. Избр. статьи*. London: Overseas Publications.
- Франциск 1983** — Francesco d'Assisi. *Gli Scritti e la Legenda* / Cur. Giorgio Petrocchi. Milano: Rusconi.
- Фрейдин 1987** — Gregory Freidin. *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*. Berkeley: University of California Press.
- Фримен 1975** — Donald Freeman. *The Strategy of Fusion: Dylan Thomas's Syntax* // *Style and Structure in Literature. Essays in New Stylistics* / Ed. Roger Fowler. Ithaca, NY: Cornell UP. P. 19—39.

- Хлебников В. 1986.** Творения. М.: Сов. пис.
- Холбек 1965** — Boris Pasternak. Gedichte von Jurij Schivago / Übertragung aus dem Russischen Mary von Holbeck. Frankfurt a/M.: Possev.
- Хомский 1965** — Noam Chomsky. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Цветаева М. 1965.** Избр. произведения. М.: Сов. пис.
- Цветаева М. 1981 [1933].** Поэты с историей и поэты без истории. (Статья о Б. Пастернаке) // Глагол. Ann Arbor: Ardis. P. 197—240.
- Цветаева М. И. и Пастернак Б. Л. 2004.** Души начинают видеть. Письма 1922—1936 годов / Подг. Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко. М.: Вагриус.
- Цветочки 1990 [1913]** — Цветочки Франциска Ассизского. М.: Вся Москва.
- Чуковская Л. К. 1976.** Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. Париж: YMCA Press.
- Чуковская Л. К. 1997.** Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М.: Согласие. Т. 1.
- Чуковский Корней 1993.** Из дневника // ВОБП: 263—285.
- Шапир М. И. 2004.** Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: Идеология одного идиолекта // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 63, 4: 31—53.
- Шведова Н. Ю. ред. 2005.** Русская грамматика. Том II. Синтаксис. М.: ИРЯ РАН.
- Швейцер 1963** — Renate Schweitzer. Freundschaft mit Boris Pasternak. München: Kurt Desch.
- Шекспир У. 1925** — W. Shakespeare. Love's Labours Lost // Он же. Complete Works. NY: P. F. Collier & Son / Walter J. Black, Inc. P. 191—221.
- Шекспир У. 1958.** Бесплодные усилия любви / Пер. Ю. Корнеева // Шекспир. Полн. собр. соч. в 8 т. / Ред. А. Смирнов, А. Аникст. Т. 2. М.: Искусство. С. 393—512.
- Шенгели Георгий 1997.** Иноходец / Сост. В. Перельмутер. М.: Совпадение. 1997.
- Шифман И. Ш. 1993.** Учение. Пятикнижие Моисеево (От Бытия до Откровения) / Пер. и комм. И. Ш. Шифман. М.: Республика.
- Шкловский В. Б. 1929.** О теории прозы. М.: Федерация.
- Шкловский В.Б. 1969.** «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» // Иностран. лит. 6: 218—224.
- Шпитцер 1962** — Leo Spitzer. American Advertising Explained as Popular Art // Он же. Essays on English and American Literature. Princeton, N. J.: Princeton UP. P. 248—277.
- Щеглов Ю. К. 1962.** Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия // Структурно-типологические исследования. М.: АН СССР. С. 155—166.
- Щеглов Ю. К. 1967.** К некоторым текстам Овидия // Труды по знаковым системам 3: 172—170.
- Щеглов Ю. К. 1982** Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // Russian Literature 11: 49—90.
- Эванс-Ромейн 1997** — Karen Evans-Romaine. Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism. Munich: Otto Sagner.
- Эйзенштейн 1964—1970.** Избр. произв. в 6 т. М.: Искусство.
- Эйзенштейн С. М. 1964.** О строении вещей // Эйзенштейн 1964—1970, 3: 37—71.
- Эйхенбаум 1969 [1922].** Мелодика русского лирического стиха // Он же. О поэзии. Л.: Сов. писатель. С. 327—541.
- Эко 1973** — Umberto Eco. Segno. Milano: ISEDI.
- Эткинд Е. Г. 1970.** Разговор о стихах. М.: Дет. лит.
- Эткинд Е. Г. 1978.** Материя стиха. Paris: Institut d'Etudes Slaves.
- Эфрос Абрам. 1910.** Песнь Песней Соломона / Пер. и прим. А. Эфрос. Спб.: Пантеон.
- Якобсон Р. 1975 [1961].** Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Ред. Е. И. Васин и М. Я. Поляков. М.: Прогресс. С. 193—230.
- Якобсон Р. 1983 [1961].** Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Сост. и ред. Ю. С. Степанов. М.: Радуга. С. 462—482.
- Якобсон Р. 1987 [1935].** Заметки о прозе поэта Пастернака // Он же. Работы по поэтике. М.: Прогресс: 324—338.
- Якобсон Р. 1987 [1937].** Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс. С. 145—180.
- Якобсон Р. 1987 [1976].** Роман Якобсон. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Он же. Работы по поэтике. М.: Прогресс. С. 181—197.
- Якубович Д. П. 1923.** К стихотворению «Таится пещера» (Пушкин и Овидий) // Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. IV / Ред. Н. В. Яковлев. М.—Пг.: Госиздат. С. 282—294.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Адам 251
 Азадовский К. 9, 295, 296
 Акакий Акакиевич 262
 Аксенов В.
 «Остров Крым» 298
 Актеон (Актей) 92—116, 438
 Альберт 434, 435, 441
 Альфонсов В. 113, 117, 118
 Андреас-Саломе Л. 146
 Анисимов Ю. 134
 Анненский И. 213
 «Баллада» 364
 «Ненужные строфы» 439
 д'Аннунцио Г.
 «Франческа да Римини» 254
 Антипов Паша 128
 Аполлон 111
 Аполлодор 111
 Аркадьев М. 9, 361
 Артемида 99, 100, 101, 103, 111—
 112, 113
 Арутюнова Б. 270
 Архипов А. 256
 Арьев А. 9,
 Асеев Н. 122, 289, 365
 «К другу-стихотворцу» 333
 «Маяковский начинается» 289
 «О нем» 333
 «Объявление» 289
 Асмус В. 473, 474
 Асмус И. 477, 478, 479, 482
 Астахова А. 362
 Аталанта 98, 100, 101, 111, 113, 438
 Афродита 99
 Ахмадулина Б. 213
- Ахматова А. 139, 161, 213, 285, 331,
 341, 364, 415
 «Борис Пастернак» 65, 88, 90,
 114, 137, 335, 348
 «Есть в близости людей завет-
 ная черта...» 264
 «Когда в тоске самоубийства...»
 275
 «Мне ни к чему одические ра-
 ти...» 330
- Бабель И. 102, 103, 333
 Багрицкий Э.
 «Весна» 213
 Баевский В. 103, 111, 115, 116, 139,
 142, 277
 Балашов Д. 362
 Бальзак О. де 69, 415
 Бальмонт К. 213
 Банвиль Т. де 361
 Барнз К. 107, 109, 116, 135, 143, 488
 Бедный Демьян 20, 24, 301, 322, 331
 Безродный М. 9
 Белавин И. 487
 Белый Андрей 24, 487
 «Символизм» 277
 «Телеграфист» 469
 Беляева Н. 487
 Бетеа Д. 334
 Биск А. 280, 281
 Блок А. 16, 70, 213, 312, 330, 341
 «Грешить бесстыдно, непро-
 будно...» 210, 211, 218
 «Друзья» 310
- «Ночь. Улица. Фонарь. Апте-
 ка...» 211
 «Печальная доля — так слож-
 но...» 210
 «Поэты» 288
 «Равенна» 241, 254
 Блум Х. 24, 141
 Бобров С. 134, 287, 468
 Богомолов Н. 488
 Бодлер Ш.
 «Сплин» 334
 Борисов В. 130
 Бранка В. 118, 139
 Брик О. 332
 Брион Ф. 253
 Бродский И. 213
 Брюсов В. 141, 213, 330, 338, 344
 «Грядущие гунны» 335
 «Впечатление ночи» 513, 514,
 517
 «У Кремля» 311, 312, 334, 335
 «У себя» 311, 312, 334, 335
 Булгаков М. 310, 333
 Бунин И.
 «Грамматика любви» 236
 Бухтеева О. 102, 114
 Быков Д. 270, 272
- Вагнер Р. 107
 Вальде-Хофман А. 130
 Велькина А. 124
 Вентцель А. Д. 9,
 Верлен П. 6, 16, 17, 117, 119, 361,
 474
 «Ночное зрелище» 513—519
 «Офорты» 514
 «Хандра» 24, 469
 Вергер 113, 434, 435, 437, 441, 442
 Виеру Н. 362
 Вийон Ф. 344
 Вильмонт Н. 121, 122, 144, 147, 253,
 256, 361, 363, 473, 477, 478, 479,
 481, 482, 488, 489
- Вильсон (Уилсон) Дж. 296
 «Чумной город» 296, 474, 475,
 479, 487, 489
 Виноград Е. 121, 123, 128, 130, 131,
 134, 135, 142, 434, 438, 439, 479
 Во Л. 400
 Волошин М.
 «Быть черною землей. Раскрыв
 покорно грудь...» 218
 Вольперт Л. 254
 Воронцова Е. 440
 Воротынцева Г. 114
 Высоцкая И. 130, 134
 Вяземский П.
 «Рябина» 126, 142
- Галушкин А. 360
 Гамлет 72, 113,
 Ганимед 98
 Гардзонио С. 139, 141
 Гаспаров Б. 93, 108, 132, 134, 333,
 362
 Гаспаров М. 8, 14, 211, 278, 291, 322,
 336, 338, 346, 350, 351, 360, 361,
 365, 366, 367, 400, 404, 405
 Гегель Г. 481
 Гейне Г. 21, 122, 256, 405
 «И был вначале соловей...» 252
 «Песнь песней» 122
 «Сосна» 365
- Гера 109
 Геракл 92—116
 Гердер И. 141
 Гери Б. 495, 496, 497, 498, 499, 501,
 503, 504, 510
 Гершензон М. 423
 Герштейн Э. 482
 Гладков А. 144
 Гёльдерлин И. 6, 473, 476, 477, 478,
 479, 486, 487
 «Гиперион, или Отшельник в
 Греции» 473, 477, 478, 479,
 480
 «К Диотиме» 489

¹ Составитель Т. Тимакова.

- Гёте И. 6, 16, 121, 141, 142, 434, 441
 «Лесной царь» 344
 «Поэзия и правда» 121, 441
 «Страдания юного Вертера» 433—435, 441, 480
 «Фауст» 71, 98, 218, 252, 253, 295, 332
 «Эоловы арфы» 295
 Гибан Дж. 9
 Гинзбург Л. 9
 Гиппиус З.
 «Все кругом» 211
 Гликера 221
 Глинка М. 292
 Гоголь Н. 235
 «Нос» 437
 Гонтар С. 473, 479, 480
 Грейвз Р. 111, 112
 Гриб В. 31
 Грибоедов А. 466
 Григорьев Ап. 254
 Гройс Б. 147
 Грушка А. 111
 Гулливер 29
 Гумилев Н. 344
 «Актеон» 113
 «Баллада» 364
 «Шестое чувство» 236—237, 240, 245
 Гуревич А. 9,
 Гутше Дж. 487, 488
- Давид 125
 Даль В. 285
 Данте Алигьери 331
 Дворецкий И. 130
 Дейви Д. 401, 403, 404, 405, 406, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 508, 511
 Дейч А. 478, 479
 Дельзон В. 362
 Державин Г. 141
 «На модное остроумие 1780 года» 212
 «Снигирь» 210, 212
- Деянира 100
 Дёринг Й. 488
 Джетто Д. 119
 Диккенс Ч. 63
 Дильтей В. 481
 Дионис 109, 113
 Диотима 7, 472—489
 Добролюбов А. 118—119, 124—125, 139, 140, 475
 «Заключил я с тобою завет...» 118
 «Из книги невидимой» 140
 Долгопольский А. 167
 Долинин А. 9, 111, 439, 441
 Долинина К. 9,
 Дон Армадо 432
 Дон Гуан 430, 431, 440
 Дон Карлос 430, 431, 440
 Дона Анна 430
 Достоевский Ф. 63
 «Бесы» 332
 «Преступление и наказание» 310
 Дункан А. 111—112, 114
 Дурылин С. 118, 120, 139, 143,
- Живаго Евграф 109, 331
 Живаго Юрий 20, 62, 65, 109, 113, 115—116, 126, 127, 128, 134, 136, 137, 148, 265, 373, 407, 414, 478
- Ева 98, 251
 Елина Н. 118
 Ельницкая С. 144
 Еремин М. 420
 Есенин С. 102
- Жанна д'Арк 70
 Женетт Ж. 156, 336
 Жуковский В. 16, 344
 «Ночной смотр» 278, 292
- Заболоцкий Н.
 «Лесное озеро» 269

- Зайед Дж. 361
 Замятин Е. 310
 «Мы» 140
 Зарецкий 213
 Зарин А.
 «Из Песни песней» 142
 Зевс 99, 109, 111
 Зошенко М. 306, 310
 «Люди» 147
- Иаков (Израиль) 92—116, 280, 281
 Иванов Вяч. И. 488
 «Друзьям Гафиза» 488
 Иванов Вяч. Вс. 8, 211, 238, 403, 487
 Иванов Г. 213
 «Склонились на клумбах тюльпаны...» 291, 292
 Иванова Е. 125, 139, 140
 Ивинская О. 146, 147, 363, 405
 Изиды 127
 Изольда 128
 Ильф И. 310
 Иосиф 108
 Ипполита 100
 Иртенъев И. 213
 Исав 108—109
 Истомина 363
 Ифигения 111
- Йейтс У. 495
- Каган Ю. 143
 Кайуа Р. 147
 Каллер Дж. 148, 400
 Каннингэм Л. 118, 119, 140
 Карамзин Н.
 «Вопросы и ответы» 439
 Кассирер Э. 481
 Кастор и Поллукс 98
 Катаев В.
 «Алмазный венец» 488
 Кац Б. 9, 279, 281, 292, 343, 344, 345, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367
- Кейден Ю. 63, 405, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 506—507, 511
 Кеймен Г. 405, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 506, 510
 Кибиров Т. 213
 Киреевский П. 143
 Кларк К. 336
 Клопшток Ф. 271
 Книга Бытия 251, 252, 279, 280, 288,
 Ковтунова И. 211
 Коген Г. 93, 481
 Коджак А. 9, 90
 Комаровский 90, 121, 134, 477
 Компанец Е. 9, 142
 Конан Дойл А. 32
 Констан Б.
 «Адольф» 254
 Контини Д. 119, 139
 Копелев Л. 333
 Корнеев Ю. 432
 Котелова Н. 285
 Кронер Р. 481
 Кузмин М. 344
 «Сладко умереть...» 442
 Кузнецов С. 285
 Кунина Е. 133
 Куприн А.
 «Суламифь» 124
 Кушнер А.
 «Любить — смотреть в четыре глаза...» 211
 «Под слово любовь подставляют слова...» 219
- Лаокоон 98, 114, 115
 Лара (Лариса Гишар, Антипова) 20, 116, 117, 121, 126, 127, 128, 130, 134, 137, 148, 265, 347, 363, 402, 406, 475, 477, 478
 Ласкина Н. 512
 Латини Б. 331
 Латона 111
 Лаура 430, 431, 440

- Левик В. 256, 489
 Левин В. 9,
 Левин М. 142
 Левин Ю. 8, 27, 40, 167, 333
 Левинтон Г. 9, 143, 468
 Ленау Н. 35, 142, 415
 «Картина» 122, 248
 Ленин В. 69, 341, 375
 Лермонтов М. 19, 21, 303, 310, 341, 344, 415, 446, 466
 «Воздушный корабль» 278, 292
 «Выхожу один я на дорогу...» 375
 «Когда волнуется желтеющая нива...» 367, 377
 «Люблю Отчизну я, но странною любовью...» 314
 «Парус» 356, 405
 «Сон» 376
 «Сосна» 365
 Лессинг Г.
 «Эмилия Галотти» 434
 Ли Бо 468
 Ливанов Б. 134
 Ливингстон А. 98, 116, 235, 402
 Ликорида 221
 Лимонов Э. 136
 Листопад С. 128
 Лихачев Д. 31
 Локс К. 276
 Ломоносов М.
 «Вечернее размышление...» 173
 Лосев Л. 114, 213
 Лотман Ю. 9, 15, 31, 37, 63, 91, 140, 160, 175, 225, 228, 235, 361, 401, 403, 411, 413, 422, 423, 523, 553, 559
 Лотта 434, 435, 441
 Лохвицкая М. 141
 Лурье-Пастернак Е. 129, 131, 134, 147
 Лэнди Ф. 125
 Магдалина 96
 Мазель Л. 8, 362, 363, 364, 366
 Майков А.
 «А. Г. Рубинштейну» 367
 Мандельштам Н. 298, 299, 300, 331
 Мандельштам О. 6, 102, 111, 144, 213, 306, 310, 330, 331, 482, 486
 «Анна Ахматова» 275
 «В разногласии девического хора...» 144
 «К немецкой речи» 256
 «Камень» 27
 «Квартира тиха, как бумага...» 298, 299, 300—301, 311, 312, 332, 334
 «...коробки...» 268
 «Ленинград» 299, 300—301, 331
 «Ночь на дворе, барская лжа...» 331
 «Мне жалко, что теперь зима...» 468
 Петрарка, «Когда уснет земля и жар отпышет...» 417
 «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» 332
 «Сохрани мою речь навсегда...» 417
 «Я пью за военные астры...» 423
 Мария Стюарт 101, 296, 477, 479
 Марков В. 405, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 511—512
 Марциал
 VI, 40 221
 Маршак С.
 Шекспир, Сонет 66 220
 Масленикова З. 124, 146
 Матич О. 111, 116
 Маяковский В. 10, 17, 24, 89, 90, 100, 102, 110, 113, 134, 139, 143, 147, 213, 250, 258, 305, 306, 310, 330, 341, 446, 558
 «Две Москвы» 307
 «Как делать стихи» 257
 «Облако в штанах» 332

- «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» 211, 219
 «На что жалуетесь?..» 19, 307
 «О вселении рабочего Ивана Козырева в новую квартиру» 333
 «Сергею Есенину» 210
 «Флейта-позвоночник» 113
 «Хорошее отношение к лошадям» 333
 «Юбилейное» 285
 Мей Л. 141
 «Еврейские песни» 142
 Мейерхольд Вс. 249, 341, 415, 527, 528, 529, 531, 532, 533, 556
 Меланион 99, 113
 Мелеагр 99, 100, 101
 Мелетинский Е. 9
 Метнер Э. 473, 487
 Мэри-арфистка 103, 296, 474, 475, 476, 477, 479, 480
 Мэри Грей 296, 487
 Мефистофель 71, 218
 Мицкевич А. 345
 «Свитезянка» 364
 Моисей 107
 Мусоргский М. 141
 Набоков В. 213
 «Отчаяние» 133
 Наполеон Бонапарт 108
 Нейгауз Г. 6, 92, 135, 147, 338, 339, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 358, 362, 363, 473
 Нейгауз-Пастернак З. 123, 134, 140, 143, 145, 147, 347, 348, 359, 360, 363, 364, 365, 477, 478, 479, 482
 Неклюдов С. 8,
 Некрасов Н. 332, 333
 «Мороз, Красный Нос» 278, 292
 Нива Ж. 9
 Ника 112
 Николаев А. 489
 Николай I 18
 Нильссон Н. 9, 15, 24, 63, 67, 91, 105, 160, 167, 175, 235, 255, 333, 341, 361, 402, 522, 524, 553, 554, 555, 556, 559, 560
 Ницше Ф. 16, 17, 487
 Оверстрит Г. 313, 314
 Овидий 418
 «Зима у гетов» 424
 Оден У. 495
 Ожегов С. 285
 Озеров Л. 111, 145, 364, 478
 О'Коннор К. 128, 142
 Окуджава Б. 6
 «Арбатский романс» 465, 466
 «Ах война, что ж ты сделала, подлая...» 460
 «Белорусский вокзал» («Мы за ценой не постоим...») 262—272
 «Былое нельзя воротить...» 466
 «В городском саду» («Черешневый кларнет») 450, 459
 «Виноградную косточку в теплую землю зарою...» 465
 «Вот так она любит меня» 465
 «Все ты мечешься день-деньской...» 464
 «Главная песенка» 462
 «Горит пламя — не чадит...» 465
 «Грибоедов в Цинандали» 269, 464
 «Давайте восклицать...» 461
 «Закрывают старую пивную...» 459
 «Мастер Гриша» 464
 «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» 443—471
 «Мой город засыпает...» 461
 «Молитва» 461

- «Московский муравей» («Не тридцать лет, а триста лет иду, представьте вы...») 457, 459
- «Музыка» 459
- «Не бродяги, не пропойцы...» 458
- «Не верю в бога и судьбу...» 461
- «Он, наконец, явился в дом...» 465
- «Первый гвоздь» 270
- «Песенка о Леньке Королёве» 460, 466
- «Песенка об Арбате» 462
- «Песенка об открытой двери» 450, 458, 460
- «Песенка про маляров» 459
- «Песенка про черного кота» 464
- «Песня о Ваньке Морозове» 465
- «Подмосковье» 272, 450, 459, 464
- «Полночный троллейбус» 458
- «Прощание с новогодней елкой» 464
- «Путешествие по ночной Варшаве в дрожжах» 460
- «Родина» 458
- «Руиспири» 460
- «Старый пиджак» 464
- «Стихи без названия. 2» 457
- «Тьмою здесь все занавешено...» 443—471
- «Эта женщина такая...» 465
- «Эта комната» 466
- «Это случится...» 458
- «Я никогда не витал, не витал...» 464
- Олеша Ю. 310, 333
- Ольда (Андозерская) 114
- Оманн Р. 207
- Омфала 112
- Орест 112
- Орфей 100, 111, 311
- Осповат А. 9
- Оссиан 434, 441
- От и Эфиальт 111
- Панова Л. 9, 207, 442, 467
- Панченко О. 211
- Паоло 254
- Парамонов Б. 97, 105, 107, 110, 114, 116
- Пастернак А. 100, 101, 106—107, 111—112, 131, 136, 143, 146
- Пастернак Е. Б. 8, 111, 113, 117, 123, 124, 131, 142, 143, 145, 360, 438, 468, 469, 488
- Пастернак Е. В. 8, 111, 121, 123, 438, 440, 488
- Пастернак Л. 93, 106—107, 109
- Петр I 17, 18, 38, 375
- Петров Е. 310
- Петровская Н. 235
- Пикассо П. 10, 16
- Пильняк Б. 102, 333
- Писарев Д. 332
- Планк Д. 488, 560
- Платон
- «Пир» 103, 113, 296, 305, 473, 474, 476, 477, 480
- Плещеев А.
- «Молчание» («Ни слова, о друг мой, ни вздоха...») 291
- По Э. 142
- Поливанов К. 9, 111, 142, 145, 255, 261, 360
- Поликлет 112
- Поллэк Н. 144
- Поморска К. 9, 67, 91, 255, 341, 360, 361, 362, 364, 488
- Поуп М. 141
- Праз М. 101, 114
- Преображенский А. 295
- Прокопович, Феофан 141
- Пропп В. 32, 54
- Пруст М. 156, 336

- Пушкин А. 6, 18, 27, 104, 113, 141, 175, 236, 309, 310, 330, 331, 341, 344, 406, 413, 415, 446, 466, 479, 558
- «Андрей Шень» 376
- «Борис Годунов» 257, 261
- «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» 375
- «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...» 421
- «Город пышный, город бедный...» 421
- «Граф Нулин»
- «Евгений Онегин» 65, 210, 212, 236, 366, 414, 415, 418, 422, 424, 442
- «Из Пиндемонти» 211
- «К Овидию» 418
- «Кавказ» 93
- «Как счастлив я, когда могу покинуть...» 255, 416
- «Каменный гость» 113, 430—431, 440
- «Мадонна» 421
- «Медный всадник» 314, 420, 421, 423, 538, 558
- «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» 236, 241
- «Обвал» 262, 418
- «Осень» («Октябрь уж наступил...») 421, 422
- «Памятник» 19
- «Пир во время чумы» 103, 113, 296, 303, 305, 376, 474, 475, 479, 480, 485, 489
- «Под небом голубым страны своей родной...» 421
- «Полтава» 422
- «Послание Дельвигу» 421
- «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» 254
- «Пророк» 19, 309, 310, 311, 312, 334
- «Русалка» 255
- «Сожженное письмо» 431, 440
- «Стансы» 18, 303
- «Телега жизни» 220
- «Храни меня, мой талисман...» 415
- «Царскосельская статуя» 421
- «Цыганы» 69
- «Я вас любил...» 113, 369, 433, 436, 441
- «Я помню чудное мгновенье...» 444—445, 446, 468
- «Эпиграмма» («На Карамзина») 336
- Раабен Л. 347
- Раевски-Хьюз О. 93, 107, 111, 116, 333
- Разин Степан 114
- Райх З. 249, 527, 528, 529, 531, 532, 533
- Рахиль 108
- Рашковский Е. 296, 487
- Ренан Э. 124, 141
- Ржевский А.
- «Портрет» 212
- Рильке Р. 45, 94, 109, 281, 295, 296
- «Книга образов» 295
- «Мне на праздник» 295
- «Созерцание» 115, 219, 280
- «Часослов» 295
- Римский-Корсаков Н. 141
- Риффатерр М. 332, 392, 400, 405
- Розенцвейг В. 9,
- Ронен О. 132, 140, 144, 256
- Россетти Д. 101
- Ростан Э.
- «Сирано де Бержерак» 364
- Рубинштейн А. 141
- «Суламит» 141
- Рыбакова Д. 8
- Рыжий Б. 213
- Сад Д., маркиз де 101
- Сакс Г. 332
- Сальваторе Р. 270

- Санд Жорж 347
 Свифт Дж. 29
 «Путешествия Гулливера» 29
 Северянин И. 213
 «Вернуть любовь...» 439
 «Кадрильон» 219
 «Страдать...» 439
 «Чаемый праздник» 439
 «Я жив, и жить хочу, и буду...» 439
 Сегал Д. 8,
 Седакова О. 213, 468
 Семенко И. 8
 Синявская М. 9
 Синявский А. 9, 63, 111, 333, 336, 425, 522, 553
 «Раскованный голос. К 75-летию А. Ахматовой» 275, 285
 Снякова Н. 123, 141, 289
 Скотт В. 344
 Скрыбин А. 93, 96, 107, 108, 134, 345
 Слейтер (Пастернак-) Л. 405, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505—506, 510—511
 Словацкий Ю. 296, 345, 364—365, 475
 «Слово о полку Игореве» 243
 Смирнов И. 8, 130, 140, 275, 334, 359
 Соколов Саша 213
 «Палисандрия» 519
 Сократ 473, 474, 476, 479, 480
 Солженицын А.
 «Красное Колесо. Октябрь Шестнадцатого» 114
 Сологуб Ф. 213
 «На улицах пусто и тихо...» 291, 292
 Соломон
 «Песнь Песней» 124—127, 128, 138, 141, 474
 Сорокин В. 213
 Сорокин Ю. 285
 Спендер С. 24, 574
 Спарк М. 405, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 511—512
 Спердзон К. 398
 Сталин И. 134, 139, 299, 330, 331, 341, 348
 Столлуорти Дж. 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 507, 512
 Суворов А. 212
 Суинберн А. 101, 102, 296, 475, 479
 «Шателяр» 101
 «Аталанта в Калидоне» 101
 Сумароков А. 212
 Сэфрен Г. 141
 Табидзе Н. 142
 Тайгета 111
 Тарановский К. 9, 405
 Тименчик Р. 120, 251, 279
 Толстая С. 271
 Толстой А. 344
 «Василий Шибанов» 257, 261
 «Вздываются волны, как горы...» 291, 292
 Толстой Л. 29, 63, 105, 108, 271, 302, 332, 430
 «Война и мир» 108
 «Люцерн» 256
 Томашевский Б. 405, 406
 Топоров В. 238
 Третьяковский В. 213
 Тютчев Ф. 336
 «Проблеск» 295
 «Она сидела на полу...» 431, 440
 «Тени сизые сместились...» 16
 «Цицерон» 489
 Тынянов Ю. 40, 277
 Уорт Д. 9,
 Успенский В. 8,
 Ушаков Д. 285
 Фарыно Е. 553
 Фасмер М. 130, 295
 Фатеева Н. 9

- Фауст 218
 Фет А. 6, 19, 141
 «Одним толчком согнать ладью живую...» 211, 212, 218, 282, 296
 «Сияла ночь...» 429—430, 433, 439
 «Соловей и роза» 291
 «Странное чувство какое-то в несколько дней овладело...» 268
 «Только станет смеркаться немножко...» 430, 439
 «Шепот, робкое дыханье...» 211, 403
 «Я пришел к тебе с приветом...» 16, 210, 234, 377, 378
 Флейшман Л. 9, 93, 107, 111, 116, 253, 333, 487, 488, 489
 Флобер Г. 63
 Мадам Бовари 63
 Фоккельман Дж. 109
 Фокс М. 141
 Фофанов К. 141
 Фрагонар Ж. 142
 Франк В. 468
 Франциск Ассизский 117—120, 124, 125, 138, 139, 141, 474
 «Гимн Брату Солнцу» 117, 118, 139, 140
 «Похвалы добродетелям» 117
 Франческа да Римини 254
 Фрейд З. 32
 Фрейденберг О. 129, 131, 133, 134, 135, 143, 144, 145, 146, 147
 Фрейдин Г. 334
 Фримен Д. 207
 Фрэнс П. 512
 Фукидид 474
 Хлебников В. 15, 101, 113, 151
 «Трущобы» 101, 113, 242, 255
 «Бобэоби пелись губы...» 141
 Ходасевич В. 330
 «Баллада» 310, 311, 312, 334
 Холбек М. фон 405
 Хомский Н. 412, 553
 Христос Иисус 94, 96, 98, 107, 113, 245, 256, 332, 375
 Цветаева М. 110, 116, 117, 123, 132, 133, 134, 139, 144, 213, 251, 404, 415, 473
 «Автобус» 132, 144
 «Быть в аду нам, сестры пыльные...» 210
 «Две песни» 144
 «Кто создан из камня...» 144
 «Молодец» 144
 «Поэма Горы. Послесловие» 268
 Цветков А. 213
 «Цветочки Франциска Ассизского» 118, 139
 Цедлиц И. фон
 «Воздушный корабль» 278
 «Ночной смотр» 278
 Цицерон 489
 Чайковский П. 72
 Черный Саша 213
 Чернышевский Н.
 «Что делать?» 310
 Честертон Г. 140
 Чуковская Л. 161, 488
 Чуковский К. 139
 Шапир М. 442
 Шведова Н. 211
 Швейцер Р. 468
 Шевченко А. 235
 Шевырев С.
 «Чтение Данта» 439
 Шекспир В. 72, 161, 341, 420
 «Бесплодные усилия любви...» 431—432
 «Гамлет» 98

- Шелли П. 286
 Шеллинг Ф. 481
 Шенгели Г.
 Верлен, «Ночной пейзаж» 515, 518
 «О моей работе» 513, 514
 Шершеневич В. 136, 137
 «Баллада Валерию Брюсову» 350
 Шиллер Ф. 296
 «Боги Греции» 489
 «Мария Стюарт» 158, 475, 476
 Шифман И. 120, 249
 Шкловский В. 32
 Шолом-Алейхем
 «Песнь песней» 124
 Шолохов М. 146
 Шопен Ф. 92, 94, 96, 245, 246, 255, 303, 336, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 351, 361, 364
 Шпитцер Л. 335
 Шрейдер Ю. 9
 Штих А. 121, 128, 134, 145
 Шуберт Ф. 344
 Шумилова Е. 9
 Щеглов Ю. 5, 32, 91, 105, 161, 174, 270, 286, 335, 367, 383, 401, 404, 405, 422, 424, 526, 527, 553, 556
- Щепкина-Куперник Т. 364
 Щербина Н.
 «Древняя колонна» 291
 Эванс-Ромейн К. 487
 Эйзенштейн С. 154, 313, 335
 Эйхенбаум Б. 322, 353, 366, 367
 Эко У. 560
 Элиот Т. 335
 Энг Я. ван дер 9,
 Энгель Ю. 141, 281
 Эней 99
 Эренбург И. 519
 Эриманф 112
 Эсхил
 «Прикованный Прометей» 286
 Эткинд Е. 8, 31, 254, 472, 473
 Эфрон С. 135
 Эфрос А. 124, 141
 Яacobсон Р. 5, 15, 35, 63, 89, 91, 104, 105, 140, 148, 159, 225, 226, 236, 276, 333, 336, 369, 400, 401, 423, 522, 523, 553, 554, 556
 Якубович Д. 418
 Яшвили П. 341, 348

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. ПАСТЕРНАКА¹

- 9-е января 74, 144, 197, 201
 Август 28, 31, 73, 95, 294, 376, 470, 557
 Анкеты, выступления 10, 17, 254, 302, 318, 331—332
 Anne Ахматовой 37, 135, 399
 Апеллесова черта 256
 «Артиллерист стоит у кормила...» 287, 290
 Бабочка-буря 59, 78, 183, 230, 233
 Бабье лето 36, 49, 56, 57, 201, 288
 Балашов 295, 560
 Баллада («Бывает, курьером на бор-зом...») 16, 81, 87, 234, 286, 287, 293, 345, 362, 420, 461, 482, 537, 559
 Баллада («Дрожат гаражи автобазы...») 39, 40, 187, 204, 287, 288, 293, 294, 338—368, 482, 488, 536, 551—552
 Бальзак 69, 84, 174, 333, 336, 529, 537
 Без названия («Недотрога, тихоня в быту...») 83, 315, 363, 404, 450
 Безвременно умершему 14, 167, 374, 400
 Белая ночь 48, 73, 76
 Белье стихи 193, 194, 224
 Бетховен мостовых 285
 Близнец в тучах 117
 Болезни Земли 40
 Болезнь
 2. «С полу, звездами облитого...» 102, 114—115, 427
 3. «Может статься так, может иначе...» 74, 78, 198, 426
 4. Фуфайка больного 48, 546
 5. Кремль в буран конца 1918 года 77, 540
 6. Январь 1919 года 104, 180, 375, 429, 557
 7. «Мне в сумерки ты все — пансионеркою...» 72, 83, 110
 Борису Пильняку 333
 Брюсову 72, 334, 399, 404, 535
 «Быть знаменитым некрасиво...» 44, 69, 108, 116, 216, 281, 288, 290, 401, 529
 «Быть полем для себя...» 214
 В больнице 40, 56, 60, 87, 96, 110, 461, 529
 В лесу 15
 В низовьях 173, 205, 451
 «В степи охладевал закат...»
 Вакханалия 35, 63, 70, 77, 79, 83, 101, 158, 179, 181, 209, 296, 403, 476, 528, 532, 536, 560
 Вальс с чертовщиной 77, 529
 Вальс со слезой 79, 209, 261, 559
 Вассерманова реакция 23, 38, 136, 556
 Вдохновение 83, 560
 Венеция 81, 115, 288, 296
 Верлен, «Ночное зрелище» 514, 517, 518
 Верлен, «Хандра» («И в сердце рас-трава...») 24, 469, 518—519

¹ Составитель Т. Тимакова.

- «Весеннюю порою льда...» 68, 401, 403, 418, 535
- «Весенний день тридцатого апреля...» 81, 197, 230, 450, 528, 532
- Весенний дождь 557
- Весенняя распутица 65, 180, 415, 536
- Весна («Все нынешней весной особое...») 193, 286, 293, 296
- Весна
1. «Что почек, что клейких заплывших огарков...» 78, 83, 287, 404, 405, 427
 2. «Весна! Не отлучайтесь...» 48
 3. «Разве только грязь видна вам...» 78, 80, 452, 529
 4. «Закрой глаза. В наглушайшем органе...» 529
 5. «Чирикали птицы и были искрени...» 48, 197
- «Весна была просто тобой...» 216, 293
- Весна в лесу 43, 410
- Ветер (Четыре отрывка о Блоке) 70, 77, 294, 365, 404
- Ветер («Я кончился, а ты жива...») 6, 20—21, 22, 56, 151, 158, 252, 265—266, 290, 369—406
- «Вечерело. Повсюду ретиво...» 80, 82
- «Во всем мне хочется дойти...» 76, 78, 81, 111, 181, 190, 217, 349, 404, 446, 456, 465, 531, 534, 537, 548—549
- Возможность 288
- Вокзал 71, 154—157, 177, 223, 294, 470, 533
- Волны 19, 115, 133, 165, 173, 189, 197, 208, 257, 286, 288, 299, 310, 322, 333, 364, 375, 405, 540, 544
- Воробьевы горы 246, 255, 401
- «Все наденут сегодня пальто...» 409, 422, 451, 536, 539
- «Все наклоненья и залого...» 221
- Все сбылось 44, 46, 75, 151, 288, 374, 376, 450, 544
- «Все снег да снег, терпи и точка...» 45, 131, 143
- «Вслед за мной все зовут вас барышней...» 293
- «Встав из грохочущего ромба...» 285, 288
- Встреча 60, 259, 260, 261, 289
- Вторая баллада 73, 143, 347, 359, 365, 399, 403, 404, 415, 488
- Второе рождение 17, 24, 133, 301, 347, 361
- Высокая болезнь 10—11, 48, 56, 69, 72, 74, 79, 144, 152, 185, 231, 288, 302, 335, 337, 403, 447, 448, 532, 535, 537, 546, 558
- Гамлет 217, 219, 429, 442
- Гефсиманский сад 73, 94, 96, 183, 294
- «Годами когда-нибудь в зале концертной...» 158
- Город 74, 76, 84, 201, 231
- Гроза 56
- Гроза моментальная навек 77, 151, 208, 410, 413, 516, 539
- «Грозь измереньем четвертым...» 293
- Гёте, «Фауст» 252—253
- «Да будет...» 404
- «Давай ронять слова...» 35, 48, 73, 109, 119, 174, 225, 254, 403, 410, 414, 460, 461
- Два письма
1. «Любимая, безотлагательно...» 179
 2. «На днях, в тот миг, как в ворох корпии...» 39, 536
- Двадцать слов с предисловием 287, 288
- Двор 74, 83, 84, 197, 200, 209, 378, 404

- Девочка 13, 55, 56, 57, 83, 122, 127, 315, 448, 455, 546
- Девятьсот пятый год 68, 70, 72, 114, 144, 164, 287
- Десятилетье Пресни 59, 72, 73, 180, 195, 287, 293, 403, 404
- Детство 70, 144, 193, 205
- Детство Люверс 107
- «Дик прием был, дик приход...» 127, 243, 532
- Дождь. *Надпись на «Книге степи»* 14, 46—47, 56, 57, 74, 125, 141, 296
- Доктор Живаго 21, 27, 62—65, 89, 115—116, 126—128, 130, 133—138, 147, 148, 253, 299, 332, 372, 375, 442, 468, 475
- Дорога 74, 165, 232, 401, 414—415
- «Достатком, а там и пирами...» 289
- Дрозды 75
- Другу 401
- Дурные дни 68, 96, 108, 294, 461, 543
- Душа 205
- «Душистой веткою машучи...» 404, 470, 559
- Душная ночь 75, 76, 141, 200, 288, 290, 378, 560
- Ева 35, 43, 78, 134, 141, 531
- Единственные дни 36, 44, 162, 450, 557
- Елене 80, 126, 401
- «Еще не умолкнул упрек...» 72, 76, 83, 286, 294, 374, 383, 447, 535, 557
- Женщины в детстве 48, 49, 56, 78, 107, 192, 209, 258, 260, 261, 545, 559
- За поворотом 75, 204
- «За прошлого порог...» 348
- Зазимки 75, 208, 225
- Заместительница 40, 65, 79, 97, 159, 306, 361, 377, 403, 426, 450, 465, 468, 532, 559
- Замечания к переводам из Шекспира 144, 151, 162, 338, 420
- Заморозки 290
- Зарево 107
- Заря на севере 287
- Застава 68
- Звезды летом 80, 158
- Земля 49, 54, 70, 201, 374, 400, 449, 557
- Зеркало 40, 56, 57, 59, 73, 80, 127, 453, 537
- Зима приближается 65, 79, 293, 294
- Зимнее небо 83, 266—268, 271, 295
- Зимнее утро
2. «Как не в своем рассудке...» 80
 3. «Я не знаю, что тошней...» 165, 403
 4. «Ну, и надо ж было, тужась...» 185, 403
 5. «Между прочим, все вы, чтицы...» 59, 80
- Зимние праздники 45, 48, 80, 234, 403, 528
- Зимняя ночь («Мело, мело по всей земле...») 49, 57, 78, 95, 462, 530, 559
- Зимняя ночь («Не поправить дня усилиями светилен...») 210
- Золотая осень 14
- Из поэмы. Два отрывка
1. «Я тоже любил, и дыханье...» 158, 190, 223, 287, 403
 2. «Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...» 15, 40, 49, 56, 152, 177, 182, 184, 193, 223, 227, 260, 451, 531, 533, 540, 542
- Из суевья 74, 123, 127, 174, 443—471, 535
- Имелось 128, 129, 131, 201
- Импровизация 35, 78, 426, 539, 561
- Иней 17, 76, 77, 89, 294, 383

- Июль 44, 48, 56, 71, 80, 404, 455
 Июльская гроза 56, 83, 202, 448, 556, 557
- К Октябрьской годовщине 69, 76, 230, 406
- Как у них 13, 34—35, 37, 42, 63, 121, 153, 177, 248, 250, 256, 279, 289, 403, 451, 529, 556, 560
- «Как усыпительна жизнь...» 71, 141, 193, 403, 404, 410
- «Как читать мне!...» 235, 411, 413
- «Какая горячая кровь у сумерек...» 289
- Клеветникам 361, 426
- Книга степи 207
- «Когда разгуляется...» 378, 461
- «Когда я устаю от пустозвонства...» 68, 97, 151, 183, 227, 456, 531, 544
- Конец 289
- «Косых картин, летящих ливня...» 105, 288, 404
- «Красавица моя, вся статья...» 331, 540
- «Кругом семенящейся ватой...» 44, 58, 74, 79, 80, 81, 123, 335, 449, 535, 537
- Ландыши 75, 82, 174, 410, 537
- Ледоход 16, 82, 454
- Лейтенант Шмидт 41—42, 70, 78, 79, 80, 81, 83, 107, 116, 162, 164, 198, 201, 202, 208, 224, 251, 290, 402, 403, 404
- Лето («Ирпень — это память о людях и лете...») 7, 44, 81, 97, 174, 192, 229, 447, 451, 472—489, 528, 535, 540
- Лето («Тянулось в жажде к хоботкам...») 102, 109, 113, 115, 128, 296
- Лето в городе 49, 54
- Липовая аллея 193, 405, 420, 454
- Лирический простор 296
- Ложная тревога 402
- «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» 58, 79, 141, 208, 223, 289, 403, 419, 428, 560
- «Любимая, — мольбы слащавой...» 131, 192
- Любимая, что тебе еще угодно? 36, 203, 449, 452, 546, 559
- «Любить — идти, — не смолкнул гром...» 77, 97, 113, 211, 214—215, 219, 231, 282, 287, 393, 410, 429, 451, 541, 560
- «Любить иных — тяжелый крест...» 123, 217, 447, 535
- Люди и положения 11, 24, 41, 106, 107, 108, 116, 143, 147, 258, 271, 280, 286, 338, 554, 558
- Любка 193, 229,
- Магдалина
- I. «Чуть ночь, мой демон тут как тут...» 198, 374, 376, 453
- II. «У людей пред праздником уборка...» 87, 110, 152, 256, 403, 529, 559
- Марбург 13, 48, 60, 86, 191, 201, 225, 261, 295, 399, 438, 439, 442
- Маргарита 113, 253
- Матрос в Москве 72, 192, 290, 404
- Маяковскому 252, 294
- Мейерхольдам 36, 57, 78, 141, 182, 204, 249, 270, 403, 404, 423, 460, 527—533, 557, 559
- Мельницы 76, 83, 152, 186
- «Мертвецкая мгла...» 204
- Метель 72, 75, 82, 188, 279, 289, 290
- Мефистофель 71, 253
- «Мне хочется домой, в огромность...» 7, 19, 20, 22, 28, 35, 55, 56, 90, 110, 146, 152—153, 189, 257, 298—337, 359, 455, 549—551

- «Мой друг, ты спросишь, кто велит...» 419
- Мороз 295
- Морской мятеж 78, 86
- Москва в декабре 76, 83
- Мужики и фабричные 73
- Музыка 56, 57, 72, 96, 107, 111, 208, 209, 277, 287, 359
- Мухи мучкапской чайной 82, 90, 454
- Мучкап 403
- «Мчались звезды. В море мылись мысы...» 309, 427, 441
- На пароходе 43, 75, 81,
- На ранних поездах 76
- На Страстной 227, 374
- «Наброски к фантазии “Поэма о ближнем”» 290
- «Нас мало. Нас, может быть, трое...» 290, 293, 294, 404
- Наша гроза 121, 217, 306, 428, 452, 453, 528
- «Не волнуйся, не плачь, не труди...» 58, 69, 419, 454
- «Не плачь, не морщь опухших губ...» 201, 558
- Не трогать 14
- Нежность 286
- Неоглядность 44, 165, 195—196, 201
- Несколько положений 475—476, 554
- Нескучный сад 72, 74, 82, 470, 559
- «Никого не будет в доме...» 41, 48, 54, 55, 79, 81, 335, 403, 405, 443—471, 535
- Ночной ветер 404
- Ночь 58, 83, 151, 184, 532
- «О, знал бы я, что так бывает...» 83, 165, 336, 361, 401, 558
- Образец 135, 401, 452, 465
- Объяснение 39, 78, 109, 165, 337, 420, 452, 530
- «Окно, попитр, и, как овраги эхом...» 174, 346, 455, 546, 557
- Определение души 142, 217, 241, 536
- Определение поэзии 287, 341, 561
- Определение творчества 128
- Опять весна 73, 78, 87, 423, 450, 470, 557, 559
- «Опять Шопен не ищет выгод...» 28, 56, 81, 94, 115, 215, 230, 244—245, 282, 336, 337, 362, 427, 455, 536, 546
- Орешник 82, 103, 197, 205, 393, 403
- Осенний лес 75
- Осень
3. «Но и им суждено было выпить...» 130, 202
4. «Весна была просто тобой...» 58, 561
5. «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» 73, 113, 190, 240, 242, 244, 254, 287, 427, 529
- Осень («Я дал развехаться домашним...») 114, 197, 417, 418, 455
- Ответ на анкету (1925) 302
- Отплытие 359
- «Оттепелями из магазинов...» 287, 557
- Охранная грамота 89, 105, 111, 117, 131, 140, 144, 146, 147, 286, 296, 438, 488
- Памяти Марины Цветаевой 132
- Памяти Рейснер 159, 420, 447, 536, 560
- Перемена 447, 535
- Петербург 17, 37, 38, 42, 81, 86, 184, 191, 192, 194, 277, 293, 366, 379, 393, 403, 412, 423, 451, 453, 470, 516, 531, 537, 538, 539, 558, 560
- Петухи 225, 546—547
- Пиры 422

- Письма, посвящения 24, 32, 63, 123, 129, 131, 139, 143—147, 226, 253, 255, 286—287, 332, 336, 344, 366, 404, 477—479, 487, 555
- Плачущий сад 75, 104, 428, 454, 470
- «Платки, подборы, жгучий взгляд...» 140, 461, 559
- Победитель 68
- Подражатели 193
- Повесть 11, 137, 341
- Поверх барьеров 123
- Поездка 115
- «Пока мы по Кавказу лазаем...» 82, 83, 186, 225, 383, 399, 403, 420, 532, 541
- Полярная швея 289
- «Попытка душу разлучить...» 13, 38, 40, 243, 244, 247, 403, 470
- Посвященье 251, 286, 288, 359
- После вьюги 166, 217
- После дождя 49, 77, 166, 203
- После перерыва 48, 76, 78
- Послесловье к «Охранной грамоте» 35, 43, 45, 230, 401, 403, 539
- Преследование 98
- Приближенье грозы 83, 229
- Присяга 48, 418
- Про эти стихи 14, 48, 72, 359, 378, 417, 536, 560
- Пространство 79, 294, 418
- Путевые записки.
3. «Счастлив, кто целиком...» 97, 203
 5. «За прошлого порог...» 473, 544
 6. «Я видел, чем Тифлис...» 405
 7. «Я помню грязный двор...» 45, 48, 71, 80, 83, 405
 10. «Немолчный плеск солей...» 14, 44, 45, 46, 87, 203, 208, 536, 559
 11. «Еловый бурелом...» 45, 405, 557
- «Разве только грязь видна вам...» 401
- Разведчики 68, 69
- Разлука 35, 36, 58, 189, 190, 393, 455, 456, 536
- Разрыв
1. «О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б...» 58, 428
 2. «О стыд, ты в тягость мне...» 426
 3. «От тебя все мысли отвлеку...» 288, 290, 428
 5. «Заплети этот ливень...» 76, 98, 101, 102
 6. «Разочаровалась? Ты думала — в мире нам...» 359, 426, 428, 429, 531, 557
 7. «Мой друг, мой нежный...» 399
 8. «Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею...» 224, 399
 9. «Рояль дрожащий пену с губ оближет...» 40, 113, 219, 425—442, 529, 537
- Раскованный голос 6, 57, 214, 275—297
- Распад 97, 403
- Рассвет 57, 105, 116, 401, 403, 453, 456, 461, 536
- Рождественская звезда 69, 79, 80, 110, 126, 198, 290
- «Рослый стрелок, осторожный охотник...» 73, 402
- Рудник 402
- Свадьба 36, 47, 453, 529
- Свидание 39, 70, 376, 452, 469, 470
- Свистки милиционеров 82
- «Сегодня мы исполним грусть его...» 81
- Сердца и спутники 293

- Сестра моя — жизнь(книга стихов) 7, 27, 35, 36, 41, 71, 117—148, 159, 223, 296, 404, 442, 474
- Сестра моя жизнь (заметка) 41, 520
- Сказка 68, 97, 164, 209, 402, 404
- Скрипка Паганини 141, 295
- Следы на снегу 76, 230
- Слепая красавица 28, 41, 58, 62
- Сложь весла 13, 14, 15, 22, 35, 36, 39, 42, 46, 100, 126, 142, 223, 230, 367, 451, 530, 536, 547—548, 560
- Смелость 105, 401, 402, 404
- Смерть поэта 403
- Смерть сапера 75, 105, 401, 402, 406, 529
- Снег идет 43, 49, 54, 152, 403, 410, 449
- Созерцание 108, 115
- Сон 49, 287
- Сон в летнюю ночь
2. «Все утро с девяти до двух...» 204, 345, 362, 437
 3. «Пианисту понятно шнырянье ветошниц...» 76, 208
 5. «Пей и пиши, непрерывным патрулем...» 76, 83
- Сосны 12, 35, 39, 73, 152, 383, 393, 404, 417, 471, 530, 536
- Сочельник 286, 290
- Спасское 76, 189, 208
- Спекторский 48, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 166, 174, 184, 187, 191, 196, 221, 227, 229, 230, 231, 288, 336, 402, 403, 405, 406
- Старый парк 49, 400, 403, 404, 557
- Степь 16, 36, 46, 87, 121, 141, 221, 233, 251, 253, 279, 294, 452, 528, 532, 536, 537, 539, 560
- «Стихи мои, бегом, бегом...» 374, 415
- Стихотворения Юрия Живаго 164
- Стога 43
- «Столетье с лишним не вчера...» 306, 401
- Стрижи 13, 15, 529, 559
- «Счастлив, кто целиком...» 110
- Счастье 199
- «Так начинают. Года в два...» 16—17, 40, 75, 81, 529
- Тема с вариациями. Тема 35, 36, 39, 43, 69, 128, 254, 256, 336, 403, 415—416, 427, 451, 470, 530, 533
- Вариации
1. Оригинальная 23, 294, 427
 2. Подражательная 13, 151, 208, 333, 374, 410, 427, 470, 530, 539, 543—544
 3. «Мчались звезды. В море мылись мысли...» 158
 4. «Облако. Звезды. И сбоку...» 76, 427, 429
 5. «Цыганских красок достигал...» 40, 187, 530, 536
 6. «В степи охладевал закат...» 152
- Тишина 73, 104, 115, 379, 403, 532, 557
- Тоска 141
- Трава и камни 14, 44, 173, 196, 209, 451, 540, 546
- «Трепещет даль. Ей нет препон...» 345
- Три варианта 40, 43, 529, 536
- «Ты в ветре, веткой пробуешь...» 49, 54, 55, 122, 125, 126, 140, 452, 456, 546
- «Ты здесь, мы в воздухе одном...» 105, 188, 229, 378, 399, 537
- «Ты так играла эту роль!..» 198, 528
- У себя дома 404
- Урал впервые 71, 81, 199, 536
- Уральские стихи
1. Станция 71
 2. Рудник 74, 78, 179

Уроки английского 72	«Чертежный рейсфедер...» 290
	Чудо 152, 163, 164, 376, 461, 534—537
«Февраль. Достать чернил и плакать...» 40, 162, 214, 219, 282, 378, 456, 531	Шекспир 81, 208
	Шекспир, Сонет 66 216
Хлеб 68, 294	Шопен 287, 338, 351, 362, 364, 349
Художник	
1. «Мне по душе строптивый норов...» 227, 364	Эдем 296
	Эхо 198, 287
2. «Как-то в сумерки Тифлиса...» 76, 80, 449, 450	«Я их мог позабыть? Про родню...» 49, 78, 79, 95, 97, 113, 202, 216, 242, 427, 535, 559
3. «Скромный дом, но рюмка рому...» 35, 79, 84, 119, 202, 295, 410, 561	«Я понял жизни цель и чту...» 198, 529
4. «Он встает. Века, гелаты...» 78, 97, 531	«Я рос. Меня, как Ганимеда...» 422
11. «Еловый бурелом...» 528	

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Введение. Поэтический мир Пастернака	10

I. Предметные инварианты

Место окна в мире Пастернака	27
Зловещие мотивы у Пастернака	65
Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии: Комплекс Иакова/Актеона/Геракла	92
Книга книг Пастернака: О заглавном тропе «Сестры моей — жизни»	117

II. Стилистические инварианты

Бессмертие на время: К поэзии грамматического времени у Пастернака	151
«Обстоятельства великолепия»: Об одной «пастернаковской» части речи	161
Распределенный контакт: Синтаксический инвариант Пастернака	173
Инфинитивное письмо Пастернака	210
О переносных залогах Пастернака	221
Эрос, логос и поэзия грамматики: Семь фрагментов	236
Рамки-обманки Пастернака	257
Отдельность, граница, разреженность, цельность: Заметки об иконике стиха	262

III. Тексты

У истоков пастернаковской поэтики: О стихотворении «Раскованный голос»	275
«Мне хочется домой, в огромность...», или Искусство приспособления	298
Баллада самообладанья: Стих и смысл в нейгаузовской «Балладе» Пастернака	338
Поэзия и грамматика живаговского «Ветра»	369

IV. Интертексты

Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака: К различению структурных и генетических связей	409
--	-----

<i>При музыке: «Разрыв. 9» и его интертекстуальный аккомпанемент</i>	425
Тема и вариации: Пастернак/Окуджава	443
Откуда эта Диотима: Заметки о «Лете» Пастернака	472
Семь ветров: Переводы пастернаковского «Ветра»	490
«Крепкая вода», или Тонкости перевода	513
<i>Приложение. Инварианты и структура поэтического текста:</i>	
Пастернак (1974)	520
<i>Литература</i>	562
<i>Указатель имен</i>	580
<i>Указатель произведений Б. Пастернака</i>	591

Жолковский Александр

ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА

Инварианты, структуры, интертексты

Дизайнер

Д. Черногаев

Редактор

Т. Тимакова

Корректор

Э. Корчагина

Компьютерная верстка

С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
“НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ”»

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 38. Тираж 2000. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс
“Ульяновский Дом печати”»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14