

## О ТЕМНЫХ МЕСТАХ («Без названия», «Вакханалия»)

### 1. Замки и ключи

«Темные» места подстерегают читателя Пастернака даже там, где, кажется, ничего непонятного ожидать не приходится. Например, в строках:

Недотрога, тихоня в быту,  
Ты сейчас вся огонь, вся горенье.  
Дай запрю я твою красоту  
В темном тереме стихотворенья.

(«Без названия», 1956)

Правда, подчеркнуто неинформативное заглавие и слово *темный* заставляют немного насторожиться. В стихотворении, обращенном к тогдашней тайной музе поэта, Ольге Ивинской, систематически проводится тема тихости героини (*Недотрога, тихоня в быту*) и загадочности ее скрытого обаяния (*Разве хмурый твой вид передаст <...> Сердца тайно светящийся пласт?*). Впрочем, традиционный образ *темного терема* естественно подсказывается желанием запереть свою красоту от чужих глаз, а металитературный разговор о *стихотворении* — противоположным порывом публично воспеть любимую. Настоячивая аллитерация на *т, е, р* и *м/н* и переключка *тихоня* — *стихотворенья* убедительно материализуют сцепление двух контрастных образов.

Собственно, сходный кластер мотивов Пастернаком уже разрабатывался, хотя и в ином, пейзажном, повороте:

Торжественное затишье,  
Оправленное в резьбу,  
Похоже на четверостишье  
О спящей царевне в гробу.

(«Иней», 1941)

Так что никакой загадки тут вроде бы нет. Тем неожиданнее загадка, приходящая из раннего пастернаковского текста:

Если метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от коего хранит один лишь поэт <...> с замком, сквозь скважину которого разве только подсмотришь за таящейся в stanza'e затворницей (см.: Dante, *De vulgari eloquio* [Данте. О народном красноречии (*ит.*)], игра слов: stanza — горница и станс — стихотворная форма), ключи от Шершеневичевских затворов — в руках любителей из толпы.

(«Вассерманова реакция», 1914; *Пастернак 2003–2005*: V, 10–11)

Вот где, оказывается, таился ключ и к уравнению: *терем — горница — гроб — stanza — четверостишие — стихотворенье* и к комплексу: пленная красавица — запираение — замок — тайна — подсматриванье!

## 2. Реалии и интертексты

В работе *Сергеева-Клятис, Лекманов 2010* важнейшим инструментом для анализа стихов Пастернака было предложено считать методику «реального комментария». Особенно красноречив рассмотренный там последним пример из «Вакханалии» (1957). В первой же строфе первого фрагмента «Вакханалии» фигурирует церковь Бориса и Глеба:

Город. Зимнее небо.  
Тьма. Пролеты ворот.  
У Бориса и Глеба  
Свет, и служба идет.

В комментариях обычно отмечается значимое для поэта местоположение этой церкви (недалеко от гимназии, где он учился), но не говорится о том, что она была снесена в 1931 г. и, следовательно, ее включение в городской пейзаж 1950-х гг. представляет собой поэтический ход, оставшийся до сих пор скрытым от читателя. Этот временной парадокс включается в целую систему анахронических наложений «Вакханалии»:

- современная артистка, играющая *королеву шотландцев*, сливается со своей ролью;
- свет, *снизу* льющийся на ее подол, напоминает о пламени свечек, тоже *снизу* озаряющем *старух шушуны* в церковном приделе;
- зрители проходят в театр, *как сквозь строй алебард*;

- упомыная среди современных городских зданий *тюрьма* предвещает *тюремные своды*, не сломившие героиню песни.

Таким образом,

<...> [М]отивы неминуемой гибели, приговоренности, смерти почти как театрального зрелища и одновременно бессмертия и посмертной славы <...> относятся и к образу Марии Стюарт, и к церкви Бориса и Глеба, которая, как град Китеж, десятилетия спустя после ее сноса просвечивает сквозь городскую застройку. Выход на улицу после спектакля вовсе не означает возвращение в реальность современности, потому что эта реальность столь же многослойна, как и театральное действо <...> Составляющее главную тему “Вакханалии” смещение времен, начинающееся в заснеженной Москве и заканчивающееся на подмостках театра, заявлено уже в первых строках стихотворения Пастернака, правильное истолкование которых дает читателю ключ к пониманию всего текста <...>

[И]менно соотношение пастернаковских текстов с фактами часто помогает их прояснить, выявление же подтекстов к этим текстам чаще всего спасительной объяснительной силой не обладает.

[Сергеева-Клятис, Лекманов 2010: 162]

Пример и рассуждения соавторов убедительны и призваны подкрепить их теоретическую позицию. Правда, они оговариваются, что их утверждение относится только к Пастернаку, а не, скажем, к акмеистам, что оно верно не всегда, а «чаще всего» и т. п. Тем не менее возможны возражения — о релевантности для Мандельштама и реального комментария, а для Пастернака — и интертекстуального.

Во-первых, многие реалии, приводимые в статье, — это не чисто житейские, а в значительной мере текстовые, литературные факты:

- пассаж из Библии (о египетских казнях);
- политическая статья Горького («О русском крестьянстве»);
- его же малоизвестный рассказ («Как я учился»);
- наконец, *кошунственная телеграмма* Агитпрофсожа (обнаруженная соавторами в «Гудке» от 5 сентября 1923 г.).

Не умаляя эвристической ценности реальных находок, это напоминает о преимущественной текстуальности описываемого опыта.

Во-вторых, легко привести примеры важности для понимания стихов Мандельштама материальных фактов. Так, запоминающаяся, но не кажущаяся загадочной строка *Да гривенник серебряный в кармане* («Еще далеко мне до патриарха...», 1931) оказывается, среди про-

чего, реакцией на перемену в дизайне, материале и цвете (с серебряного на медно-никелевый) советского гривненника, произошедшую в 1931 г. (см.: Жолковский 2011б: 78–93).

В-третьих, многие места в стихах Пастернака требуют (подобно *темному терему стихотворенья*) прежде всего литературного, а не фактического комментария. Так, строка *Откуда же эта печаль, Диотима* (в восхищавшем Мандельштама финале «Лета»), по-видимому, содержит, помимо очевидной отсылки к «Пиру» Платона, еще и скрытую — к гёльдерлиновскому слою самовосприятия Пастернака<sup>1</sup>. А загадочный пассаж из «Темы», открывающей цикл «Тема с вариациями»:

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?** —

проясняется лишь после соотнесения с пушкинским «русалочьим» отрывком «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826; впервые опубликовано в 1916 г.):

Как сладостно явление ее  
Из тихих волн, при свете ночи лунной!  
<...>  
У **стройных 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.  
<...>  
И в этот миг я рад оставить жизнь,  
Хочу стонать и **пить** ее лобзанье...

[Пушкин 1937–1959: III, 36–37;  
Жолковский 2011а: 409–424]

### 3. Уровни смысла

Вернемся к «Вакханалии» и интерпретации выявленного в ней анахронизма. Не ограничиваясь фактической находкой, соавторы де-

монстрируют ее органичную встроенность в структуру целого. Но в контексте очевидных переключек между *артисткой* и *ролью* (прописанных в тексте) и между двумя озарениями *снизу* (на которые поэт сам обращал внимание первых читателей) призрачность церкви Бориса и Глеба претендует на несколько иной поэтический статус. Она не только не акцентирована в тексте, но и не попала ни в неформальные авторские пояснения к нему, ни в комментарии, составлявшиеся наследниками поэта и лицами, близкими к его кругу, — не вошла в канонический фон стихотворения. Это не подрывает самого открытия, но заставляет задуматься о его смысле.

Очевидно, что Пастернак сознательно включил в свое стихотворение образ церкви, существовавшей к моменту написания стихов лишь виртуально. С другой стороны, лукавое замалчивание подобного факта не в духе его поэтики. И вряд ли он просто не нашел способа ввести нужную информацию в текст. Примиримы ли эти противоречия?

Даже без намек на снос церкви, уже само описание церковной службы (как и соседнее упоминание о тюрьме), в печатном советском обиходе не принятое, придает сюжету некоторую культурно-историческую перспективу, углубляющуюся по ходу разворачивания сцен из времен Марии Стюарт. Потому-то «реальное» открытие соавторов так охотно принимается дотолем не информированным читателем. Ведь оно не столько меняет общий смысл стихотворения, доступный и людям, не принадлежащим к числу московских старожилов и знатоков советской истории, сколько дополнительно его подкрепляет. Аналогичным образом в «Высокой болезни» сарказмы о *кошунственной телеграмме* и *агитпрофсоюзском лубке* не являются темными местами в строгом смысле, ибо построены так, что воспринимаются читателем вполне адекватно, и реальный комментарий лишь документирует адекватность напрашивающегося прочтения. Как известно, Пастернак эпохи «Доктора Живаго» ценил свою понятность именно широкому читателю (а не только узкому кругу интеллектуалов), и если он не снабдил текст соответствующими пояснениями, то, скорее всего, не случайно.

Наряду с открытым слоем смысла в «Вакханалии» чувствуется и более сокровенный. Наиболее четко он проступает (оставаясь не проговоренным впрямую) в тех ее кульминационных, собственно вакхических, эпизодах, где на фоне *именинного кутежа* разворачивается самый горячий виток сюжета — страстный роман между *в третий раз разведенцем* и его *королевой*, напоминающей шотландскую. Кто же эти двое *бесстыжих*?

«Вакханалия» написана в жанре документальной зарисовки по следам театральной премьеры, но эта пара персонажей фактической привязки пока не получила. До какой-то степени за ней — очень приблизительно, сквозь густой грим (*балерина? маниак? на шестнадца-*

той рюмке? в третий раз?) — угадываются фигуры самого Пастернака и Ольги Ивинской (ради которой он, возможно, еще *порвет провода*<sup>2</sup>).

На автора вроде бы указывают и сигнатурные мотивы Пастернака:

- «сестра»: *Это ведь двойники...; И теперь они оба Точно брат и сестра;*
- «обмен дарами»: *Дар подруг и товаров Он пустил в оборот И вернул им в подарок Целый мир в свой черед;*
- «жизнь»: *Жизнь своих современниц Оправдал он один...; Пред живым чернокнижьем...;*

а на Ивинскую (отбывшую в 1949–1953 гг. заключение) — тюремные мотивы. Однако догадки вынуждены оставаться догадками, дальше порога текст нас не пускает.

Эта любовная линия, в одном месте впрямую соотнесенная с историей Марии Стюарт, развивается в современности, но у нее есть и еще один скрытый хронологический аспект. Над образом шотландской королевы, в частности над соответствующим переводом из Суинберна, Пастернак размышлял с давних пор, и о чудесном напластовании времен он писал в этой связи в ранней заметке «Несколько положений» (1922; *Пастернак 2003–2005*: V, 25–26). Этот историко-биографический факт бесспорно релевантен для понимания «Вакханалии» с ее установкой на временной палимпсест<sup>3</sup>, но, как представляется, относится не к общедоступному, публичному ее фасаду, а к интимному интерьеру.

Аналогичный статус «домашней семантики» может иметь и сложная подоплека образа церкви Бориса и Глеба:

- ее включенность в юношеский опыт Пастернака;
- виртуальность ее присутствия;
- сопряженная с двумя сакральными именами тема мученичества, уходящая (в *pendant* к шотландской) в далекое прошлое;
- наконец, звучащее под сурдинку совпадение первого из двух имен с именем автора.

В теоретическом плане подобное прочтение означает более сложную стратификацию реальных комментариев и модусов их включения в структуру целого. находка Сергеевой-Клятис и Лекманова в высшей степени релевантна, но не столько как решение какой-то главной загадки текста<sup>4</sup>, сколько как реализация центральной темы на одном из его полускрытых уровней. Вглядывание в эти действительно загадочные места «Вакханалии» — в ее *темный терем* — добавило бы к числу объектов, подлежащих комментированию, конкретные обстоятельства и человеческие фигуры, как это и характерно для текстов с ключом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Впервые:* О темных местах текста. К проблеме реального комментирования // Новый мир. 2011. № 3. С. 168–179 (раздел 2); Две заметки о стихах Пастернака // «Объятье в тысячу охватов»: Сборник материалов, посвященных памяти Евгения Пастернака и его 90-летию / Сост. А. Ю. Сергеева-Клятис, О. А. Лекманов. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. С. 90–111 (полностью).

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, Л. Г. Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Жолковский 2011а: 472–489; см. также две статьи о богатейшей интертекстуальной клавиатуре «Уроков английского»: Панова 2013а и Панова 2014.

<sup>2</sup> Ср. в «Объяснении» (1947): *Но как ни сковывает ночь Меня кольцом тоскливым, Сильней на свете тяга прочь И манит страсть к разрывам.*

<sup>3</sup> См. комментарии в Пастернак 2003–2005: II, 445; о шиллеровских и суинберновских подтекстах «Вакханалии» (а также блоковских и некоторых др.) см.: Дёринг-Смирнова 1998. Как намеренный анахронизм читается и по-державински роскошное пиршество (*горы икры, семга сельди сыры, вино всех расцветок, всех водок сорта, говор стоустый*); многослойное наложение черт различных реальных лиц вероятно в маскарадных фигурах двоих влюбленных — предположительно самого поэта и режиссера Ю. А. Завадского в образе мужчины [Дёринг-Смирнова 1998: 410].

<sup>4</sup> Интереснейший опыт разгадки темных мест в свете поэтической доминанты произведения (на примере «Макбета») см.: Brooks 1975 [1947].