

---

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ



## СКРЕЩЕНИЯ РУК, НОГ, ТРОПОВ И ДРУГИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В «ЗИМНЕЙ НОЧИ» ПАСТЕРНАКА

### 1. Текст и задачи описания

- |     |  |      |  |
|-----|--|------|--|
| I   | Мело, мело по всей земле<br>Во все пределы.<br>Свеча горела на столе,<br>Свеча горела.       | V    | И падали два башмачка<br>Со стуком на пол.<br>И воск слезами с ночника<br>На платье капал.   |
| II  | Как летом роем мошкара<br>Летит на пламя,<br>Слетались хлопья со двора<br>К оконной раме.    | VI   | И все терялось в снежной мгле<br>Седой и белой.<br>Свеча горела на столе,<br>Свеча горела.   |
| III | Метель лепила на стекле<br>Кружки и стрелы.<br>Свеча горела на столе,<br>Свеча горела.       | VII  | На свечку дуло из угла,<br>И жар соблазна<br>Вздыхал, как ангел, два крыла<br>Крестообразно. |
| IV  | На озаренный потолок<br>Ложились тени,<br>Скращения рук, скращения ног,<br>Судьбы скращения. | VIII | Мело весь месяц в феврале,<br>И то и дело<br>Свеча горела на столе,<br>Свеча горела.         |

---

Жолковский Александр Константинович — филолог, прозаик. Родился в 1937 году в Москве. Окончил филфак МГУ. Автор трех десятков книг, в том числе монографии о синтаксисе языка сомали, работ о Пушкине, Ахматовой, Пастернаке, Зощенко, Бабеле, инфинитивной поэзии. Среди последних книг — «Поэтика за чайным столом» (М., 2014), «Напрасные совершенства и другие виньетки» (М., 2015), «Блуждающие сны. Статьи разных лет» (СПб., 2016), «Выбранные места, или Сюжеты разных лет» (М., 2016), «Русская инфинитивная поэзия XVIII — XX веков» (М., 2020). Постоянный автор «Нового мира». Живет в Калифорнии и Москве. Вебсайт <<http://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky>>.

За обсуждение автор благодарен Яне Ахапкиной, Михаилу Безродному, Эмилио Казанджану, Елене Капинос, Елене Касаткиной, Вере Мильчиной, Ларе Пановой, Игорю Пильщикovu, Константину Поливанову и всем студентам и преподавателям Департамента истории и теории литературы НИУ ВШЭ, принявшим участие в дискуссии по его докладу 21 октября 2019 года.

«Зимняя ночь» (далее ЗН) — 15-е по порядку из 25-ти «Стихотворений Юрия Живаго» — было написано в 1946 году<sup>1</sup>. Оно относится к числу поздних шедевров Пастернака и пользуется бесспорным читательским успехом — как в составе романа о его вымышленном авторе, так и в качестве самостоятельного поэтического текста. Литература о нем обширна, однако основательный целостный анализ стихотворения, насколько мне известно, отсутствует.

Многие эффекты ЗН бросаются в глаза: контраст между свечой и метелью, смелое (по меркам эпохи) и в то же время деликатно окольное изображение секса<sup>2</sup>, рефренные повторы строк... Но другие остаются незамеченными или замечаются порознь, не сводясь в единую структуру, которая охватывала бы текст на всех уровнях, от формулировки темы до «поэзии грамматики», и во всех релевантных контекстах: общепоэтической выразительности, авторских инвариантов, сюжета «Доктора Живаго» (далее ДЖ). Я попытаюсь сделать несколько шагов в этом направлении.

## 2. Глубинные уровни

**Тема.** При формулировке темы главный вызов состоит в необходимости сочетать краткость обобщений с учетом смысловых и структурных нюансов — задать неповторимую физиономию текста в виде сжатой поэтической программы, своего рода ДНК.

В данном случае это значит отдать должное не только очевидным мотивам любви/судьбы, но и той особой ауре хрупкости, затерянности и все же стойкости человеческого начала (и всего «малого»), невозможности, но и чудесной успешности его противостояния окружающему («большому») и характерной (для Пастернака вообще и ДЖ в особенности) лирической субъективности и одновременно эпической надличности взгляда на вещи. Надо отразить общепастернаковское ощущение загадочной иррациональности некоего всемирного ветра, раздувающего гибкую оболочку бытия<sup>3</sup>, в его парадоксальном сочетании с поздней установкой поэта на простоту. И, не в последнюю очередь, учесть христологическую мифопоэтику романа, существенную для ЗН.

Центральный образ ЗН — свеча, и возникает вопрос, включить ли ее в формулировку темы. Полагаю, что выбор свечи логичнее отнести к последующим стадиям разработки темы. Свеча — естественное воплощение целого кластера тем: человеческого начала (по смежности), духовности (в силу религиозных коннотаций), страсти (горение), хрупкости (оплывание, колебание пламени) и недолговечности (неизбежное прогорание). Важнейшей чертой свечи в ЗН является ее принадлежность к дому в его соотношении с внешним миром, обычно у Пастернака носящем характер благотворного контакта, а здесь окрашенном в мрачные зимние тона. Задействуется и способность свечи (в качестве «готового

<sup>1</sup> Приведен окончательный текст (по Пастернак, 4: 533 — 534), вошедший в почти целиком уничтоженное «Избранное» (М., «Советский писатель», 1948, стр. 154 — 155); черновые варианты см. в Пастернак, 4: 746 — 747. Широкому читателю ЗН стала впервые доступна в «Дне поэзии» (1956). Любопытно, что сразу по написании стихи были поданы в «Новый мир», где тогда работала их неназванная адресатка: «БЛ принес... «Зимн[ую] ночь»... Помню, как мы с Лидией Корнеевной Чуковской... возмущались: Симонов обещал напечатать Пастернака... и, нервно шагая по редакторскому кабинету, уверял... что отдал бы пять лет жизни за „Зимнюю ночь“. Тем не менее... не напечатал... Зато свеча из „Зимней ночи“, умножившись, зажглась в симоновских стихах того периода» (Ивинская: 25).

<sup>2</sup> Особенно в свете Постановления ЦК о литературе 1946 г.: «„Зимняя ночь“ вызвала ярость А. Фадеева, потребовавшего уничтожения тиража всей книги. Фадеев писал... в ЦК ВКП(б)...: „[С]борник ... кончается пошлым стихом ахматовского толка „Свеча горела“. Стихотворение... помеченное 1946 годом... звучит в современной литературной обстановке как издевка. По этим причинам секретариат решил сборник не выпускать”» (Поливанов 2006: 233 — 234).

<sup>3</sup> См. Пастернак, 10: 523 — 524.

предмета»)<sup>4</sup> излучать свет и отбрасывать тени. В результате, она предстанет — наряду с метелью — как бы главным персонажем стихотворения.

**Глубинное решение.** На этом уровне очерчиваются общие контуры поэтического дизайна вещи — стержневые сцепления тематических элементов. Таковы:

— успешное противостояние малого человеческого огромному мировому путем контактов дом/окружающий мир;

— безлично-надмирная точка зрения не конкретного лирического «я», а всеведущего наблюдателя, повествующего в отчужденном прошедшем времени о масштабных явлениях внешнего мира и о людях, обезличиваемых — одновременно у малых и укрупняемых — отказом от их описания;

— метонимический сдвиг с персонажей на смежные предметы обихода<sup>5</sup>, согласующийся с эпической перспективой и дающий картину отсутствия, окруженного присутствием;

— излюбленный Пастернаком репертуар реальных форм контакта<sup>6</sup>, помогающий приручению внешних угроз;

— сплетение мотивов контакта, любовной близости, поворотов человеческих судеб, чудесной простоты бытия и христианской мифопоэтики в единый образ роковых скрещений;

— установка на парность, симметричность, обеспечивающая прозрачность структуры и интенсивное продление любовных контактов — в противовес иррациональному хаосу;

— реализация этой установки с помощью «фольклорной» рефренности и других средств версификации<sup>7</sup>, а установки на окружение малого большим — в виде обрамляющей конструкции;

— применение «прустовского» поэтико-грамматического тропа — употребления форм несовершенного вида прошедшего времени в значении то ли длящейся однократности, то ли интенсивной многократности, а то и совмещения того и другого<sup>8</sup> — способствующего продлению любовных свиданий вопреки обстоятельствам.

Из этих восьми установок складывается следующее компактное глубинное решение:

*симметричная структура, в которой серия парадоксов — противостояния, но и контакта между домом и внешним миром, лирической напряженности, но и эпической отстраненности дискурса, хрупкой однократности, но и стойкой многократности свиданий, метонимического отсутствия любовников и их тем более бесспорного, хотя и безмятного, присутствия — разрешается в ходе сложного взаимодействия между куплетами и рефренами, драматически сочетая подчеркнутую повторность с поступательным развертыванием и итоговым обрамлением.*

**Композиция.** Глубинное решение формулирует тематический заряд стихотворения на парадигматическом уровне. Синтагматическое, то есть линейное, от

<sup>4</sup> О «готовом предмете» и развертывании темы и глубинной структуры в текст, а также об инвариантах Пастернака, в частности, темах контакта и великолетия, см. Жолковский 2011.

<sup>5</sup> Согласно Якобсон 1987, это главный конструктивный принцип пастернаковской тропики; см. также Нильссон 1959, Лотман 1969.

<sup>6</sup> См. Жолковский 2011 и другие работы в той же книге.

<sup>7</sup> О рефренности ЗН см. Шраговиц 2016.

<sup>8</sup> Ср. открытую Женеттом роль *Impréfait* в поэтике Марселя Пруста: «[С]ингулярная сцена у Пруста подвержена как бы заражению итеративом. [Это]... подчеркивается... присутствием того, что я назову *псевдоитеративом*, то есть сцен, поданных, особенно благодаря имперфекту, как итеративные. тогда как вследствие богатства и точности деталей никакой читатель не может всерьез поверить, чтобы они происходили несколько раз без... видоизменений... Единичная сцена как бы произвольно ... преобразуется в сцену итеративную... [П]севдоитератив составляет... типичную фигуру нарративной риторики» (Женетт: 147 — 148).

начала к концу, развертывание этой программы — задача композиции, определяющей глубинный поэтический сюжет. В ЗН он строится на сочетании трех принципов линейной организации текста. Это:

— поступательное движение извне, от враждебной метели, внутрь дома, к свече, метонимической заместительнице неназванных любовников, проецируемое как в предметную сферу физических контактов, так и в формальную — многообразных парностей, повторов, буквальных и структурных «рифм»;

— регулярное перебивание, подчеркивание и подталкивание этого движения рефренами, акцентирующими необоримость свечи, и ответное влияние на них куплетной динамики;

— совмещение этих двух линейных конструкций с кольцевой, обрамляющей.

Кратко остановимся на парности и взаимодействии куплетов и рефренов.

**Парность** является наглядным иконическим отображением (= метонимической проекцией в стиховую сферу) контакта между членами любовной пары, о которых красноречиво умалчивает повествование<sup>9</sup>. А систематическое соотношение **два к одному** между длинными нечетными и короткими четными строками иконизирует приравнивание «большого» и «малого».

Почти идеально бинарна система рифм. Все рефренны строфы зарифмованы сугубо на -Е, а остальные — сугубо на -А (кроме IV строфы); ударные Е и А доминируют и внутри соответствующих строк. Фонетика вторит семантическому противопоставлению двух типов строф: рефренны Е-строфы посвящены эпической внешней стихии, а куплетны А-строфы (и одна строфа на О и Е, в которой Е проникает в домашнюю сферу и трижды проходит программное слово *скрещенья*) — любовному сюжету.

Парностью в значительной мере определяется и лексический репертуар ЗН. Многие слова и формы проходят в тексте **дважды** — повторяются либо буквально, либо в виде синонимов или иных соотносенных форм. Ср. в порядке появления:

*мело — мело; по всей земле — во все пределы; свеча горела — свеча горела; летом — роем; роем — мошкара (собирательные); летом — летит; свеча — пламя; летит — слетались; окно — рама; мело — метель; кружки и стрелы; оконная рама — стекло; озаренный — тени, озаренный — свеча/пламя; потолок — пол; скрещенья — скрещенья; рук — ног; руки, ноги, скрещенья (парные объекты); два башмачка; со стуком — слезами; свеча — ночник; башмачки — платье; седой и белой; дуло — мело; свеча — свечка; жар — пламя/свеча); два крыла; скрещенья — крестообразно; месяц — февраль; и то и дело.*

**Куплеты, рефрены и их взаимодействие.** Установка на четность, повторность и обрамление определяет и строфику стихотворения. В нем **восемь четверостиший** двусложного размера — равномерно **чередующихся** **четырёх-** и **двустопных** ямбов с **чередованием** мужских и женских рифм (Я4/2мж). Ровно **половина** строф (**четыре четверостишия**) **наполовину** состоит из неизменных рефренов, занимающих **вторые половины** этих строф, а сами рефрены содержат еще и **внутренний повтор** базового предложения (*Свеча горела*), в точности копирующий первую **половину** предыдущей строки. Рефренны строфы (I—III—VI—VIII) **перебегаются** двигающими сюжет «куплетными» с почти идеальной равномерностью, нарушаемой лишь однажды, когда подряд идут **две куплетны строфы** (IV-V).

В каком-то смысле это «неправильность», и ее можно было бы избежать, но только ценой отказа от **обрамляющего** расположения **двух** рефренны строф (I и VIII) — еще одной симметричной конструкции, продиктованной глубинным решением<sup>10</sup>. Да идеальная правильность построений никогда и не была

<sup>9</sup> В бесперебойной повторности слышится ритмическое эхо вытесненных из текста любовных сонгий.

<sup>10</sup> «Неправильна» и постановка в начальную позицию не куплетной, а рефренной строфы.

характерна для Пастернака, охотно шедшего на импровизационные нарушения симметрий — порывистые взлеты и спады поэтической энергии, соответствующие тематической установке на чудесную иррациональность. В композиции ЗН «порывистость» и «симметричность» совмещаются: две куплетные строфы (IV-V) идут подряд, повышая напряженность интимного эпизода, но располагаются в центре симметричной кольцевой структуры АВАВВАВА<sup>11</sup>.

Вообще говоря, рефренный фрагмент в стихах песенного типа может оставаться неизменным, никак не вовлекаясь в основное действие (и сводясь к бессодержательным повторам типа *ай-люли, баюшки-баю* и т. п.). Но он может и меняться, варьироваться — реагировать на движение сюжета, развертывающееся в куплетах. В ЗН применен этот второй, более драматичный вариант рефренной композиции.

Первые половины рефренных строф текстуально меняются, откликаясь на куплетное развитие. Вторые же, собственно рефренные, словесно не варьируются, зато с самого начала и на протяжении всего сюжета монотонно сосредотачиваются на главном персонаже стихотворения — свече. Эта полная повторность полустрофы о горящей свече последовательно работает на успех противостояния домашнего малого законному большому — не только своей упорной неизменностью, но и тем, что подталкивает дальнейшее развертывание свечного мотива в непосредственно следующих за концами рефренов первых строках куплетных строф.

Таковы композиционные приемы, которыми реализуется, несмотря на структурные различия между двумя типами строф, единство поэтического сюжета о свече и метели. Взаимному перетеканию/подталкиванию куплетов и рефренов способствует сплавливающая их цельность дикции: ЗН написана в единой повествовательной манере — с некой отчужденной точки зрения, в едином грамматическом ключе — в несов. виде прош. вр., единым размером и строфикой — двучленными четверостишиями Я4/2мж с паузами посередине и скреплена цепочкой аллитераций на *Л*, представленное во всех строфах<sup>12</sup>.

### 3. Поверхностная структура

**I строфа.** Это первая рефренная строфа, открывающая повествовательную рамку. Она зарифмована и четко оркестрована на *Е* (*всЕй, горЕла*), а также на *Л* (*мЕло, земЛе, предЕлы, горЕла*) и отчасти на *Р* (*пРедель, горРела*); появляется в ней и ударное *А* (*свечА*), лейтмотивное в куплетных строфах, а также ударное *О* (*мелО*), которому предстоит занять уникальную рифменную позицию в IV.

Рефренность этой строфы будет целиком осознана задним числом, но намечается сразу. Подчеркнуто повторна уже первая половина строфы (*мело — мело, по всей — во все, земле — пределы*). А вторая строится как откровенно рефренное повторение половины 3-й строки в 4-й, и именно это двустрочие будет замыкать все рефренные строфы. То есть рефренность всех таких строф двухэтажна: они проходят как бы припевом через весь текст, но каждая из них содержит и совершенно неизменную пару строк — собственно рефрен.

Намеченная конструкция не чисто формальна: в первых половинах рефренных *Е*-строф фигурирует «большая» метель, царящая во внешнем мире, а во-вторых — маленькая свеча, представляющая дом и интим. Это деление

<sup>11</sup> В черновых вариантах такой симметрии нет, хотя чередование рефренных и куплетных строф соблюдается: строфы следуют в ином порядке: I—II—IV—VIII—V—III—VII—I и два «куплета» подряд (II—IV) оказываются ближе к началу.

<sup>12</sup> В стихотворении 204 гласных и 304 согласных, в том числе 47 *Л*, то есть *Л* — примерно каждая 10-я буква и каждый 7-й согласный, что намного превосходит статистическую «норму» (3, 75%; см. *Пешиковский*: 182). Почему выбрано именно *Л*? Возможна опора на символистскую и хлебниковскую семантизацию *Л* как эмблемы *Любви* (см. *Панова*: 110 — 111, 224); не исключена и прямая анаграмматика: Ольгу Ивинскую поэт звал *Лелюшей*, а отчасти списанную с нее героиню ДЖ назвал *Ларой*.

фундаментально связано как с рефренной композицией, так и с сюжетом ЗН. В I строфе метель и свеча экспонированы как две отдельные, ни событийно, ни синтаксически не связанные сущности, соотношенные лишь косвенно (по времени) и формально (фонетически и просодически), а главное, соположенные нарративно — смежностью в тексте. Их четко разделяет точка между двумя независимыми предложениями в конце 2-й строки.

Но смежность у Пастернака никогда не случайна, она полна смысла и скрытой сюжетной и тропогенной энергии. Свече, появляющейся в заведомо рефренной роли под конец рефренной строфы, предстоит выступить важнейшим движителем куплетных строф.

На грамматическом уровне I строфа сразу задает мотив надличности происходящего во внешнем мире — повтором безличной формы глагола (*мело*)<sup>13</sup>. В интимном мире комнаты этому соответствует метонимическое замещение любовников свечой.

Сразу вводится и мотив физического контакта. Если между миром (метелью) и домом (свечой) взаимодействие остается пока виртуальным, то внутри каждой из полустроф физические контакты уже намечаются. Это бурный, хотя и размытый, контакт между метелью и охватываемым ею огромным пространством, и более нейтральный — между одинокой свечой и столом. В первом случае употреблены динамичные предлоги *по* (+ дат. пад.) и *во* (+ вин. пад.), во втором — статичный *на* (+ предл. пад.). За этим скромным явлением предлога *на* (повторяющимся в рефренных строфах) последуют шесть все более интенсивно контактных.

Грамматически строфа написана в несов. виде прош. вр. и читается как повествующая о, скорее всего, однократных неопределенно длящихся событиях. На такое прочтение указывает и заглавие стихотворения — словосочетание в единственном числе. Впрочем, настойчивые повторы глаголов в каждой из полустроф допускают и многократное истолкование, что в особенности верно для повтора, проходящего через все рефренные строфы: *Свеча горела... Свеча горела*. Поскольку горение свечи — метонимия любовного контакта неназванных героев, постольку повторы этой синтагмы как бы прописывают интенсивный сексуальный ритм ночных свиданий и их вероятную повторность. Но интригующие колебания между однократностью и многократностью прочтения этих глагольных форм продолжатся и дальше.

В плане просодии строфа примечательна полноударностью начальной строки — стихотворение открывается на громкой метельной ноте. Напротив, 3-я строка написана самой обычной IV формой Я4, с пропуском ударения на третьей стопе. Двустопные четные строки в ЗН почти целиком полноударны — за одним эффектным исключением.

**II строфа.** Это первая из куплетных, сюжетных строф, зарифмованных на А (ударное А есть и в одной из строк: *слетАлись*; параномастически повторяется также слог *-ЛЕТ-*). Внешний мир и дом начинают вступать во взаимодействие.

В предметном плане это проявляется в нацеленных на физический контакт движениях снежных хлопьев и мошкеры. Хлопья устремлены к окну, излюбленному пастернаковскому медиатору между домом и внешним миром, а мошкара — к пламени, прозрачно указывающему на горящую свечу, только что дважды помянутую в конце I строфы. И предлог *на* в сочетании с вин. пад. выступает здесь уже в своем направительном значении — аналогично предлогу *к* в сочетании с дат. пад. в 4-й строке. Параллелизм двух полустроф дан впрямую сравнительной конструкцией — сложноподчиненным предложением с *Как*, охватывающим всю строфу, так что тема связи, контакта иконизируется и синтаксически. Пауза в середине строфы выдержана, но гораздо менее сильная, чем в I строфе, — не на точке, а на запятой.

<sup>13</sup> В одном из вариантов строфы этой безличности еще не было — 1-я строка читалась: *Мела метель по всей земле*; впрочем, безличное *мело* появлялось в 4-й по порядку строфе, сходной с VIII окончательного текста.

Содержательно же это развернутое сравнение служит приятию метели — ее парадоксальному утеплению, одомашнению, очеловечению. Утепление достигается наложением зимней картины на летнюю и устремленностью мошкары и, переносно, снежных хлопьев к свече. Одомашнению способствует контакт с окном. А очеловечение вчитывается сравнением неодушевленных хлопьев с одушевленной мошкаркой.

*И рой, и мошкара, и хлопья* — собирательные по смыслу существительные, так что внешние силы делают первый шаг от абсолютной безличности (как в *мело*) к некой, пока собирательной, кристаллизации/персонификации. А proverbially готовность мошек лететь на губительный огонь предвещает кульминационный *жар соблазна* в VII строфе, связанный и с метелью, и со свечой.

Придание хлопьям целенаправленного устремления к окну — это, разумеется, троп, но он искусно укоренен в предметной реальности. Хлопья, слетающие к оконной раме, действительно, хотя и чисто визуально, выделяются из общего хаотичного кружения снега (= равнодушной природы) — тем, что около окна на них падает свет из комнаты.

В грамматическом плане здесь сохраняется несов. вид глаголов, но — в отличие от всех остальных строф — к прошедшему времени добавляется настоящее: *летит*. Употребление этой формы повышает универсальность описываемого, поскольку устремление мошкары к огню приводится как пример панхронного закона природы. Но на постоянный вопрос, изображается ли происходящее в 3Н одно- или многократным, определенного ответа не дается и здесь.

Просодически строфа нейтральна: нечетные строки написаны самой «средней» IV формой, четные — полноударны.

**III строфа.** Это очередная рефренная строфа на *Е*, с четким разделением метели и свечи, включая привычную точку в конце 2-й строки. Но физический контакт между внешним миром и домом, начавшийся в предыдущей, куплетной строфе, подхватывается и развивается<sup>14</sup>. Мировая стихия четко индивидуализируется, выступая уже в качестве существительного ед. ч. в им. пад. (*метель*) и берет на себя не только природную «зимнюю» роль, но и человеческую «артистическую» — скульптора, лепящего на стекле. Тем самым интенсифицируется контакт между метелью и окном — до степени инвариантного пастернаковского «оставления следа», принимающего к тому же вид архетипических сексуальных символов — вагинальных кружков и фаллических стрел, предвещающих любовные объятия в комнате. Предлог *на* выступает при этом в сочетании с предл. пад., но в значении, близком к направительному (*лепила на стекле*). О внутренности дома продолжает настойчиво напоминать рефренная свеча на столе, но сюжетного проникновения внутрь пока не пронекает.

Звуковые повторы по-прежнему включают *Е* (*метЕль* и все рифмы) и *Л* (*метЕль, лепИла* и в рифмах), *Р* (*кружКи, стрЕлы*), *К* (*стеКле, кружКи*). Дважды проходит ударное *И* внутри строк (*леИла, кружИ*), которое так и не попадет под рифму, но фонетически свяжет строфы II-IV (в II это *летИт*, в IV — *ложИлись, судьбЫ*).

Глаголы несов. в. прош. вр. остаются двусмысленными, хотя конкретная лепка на стекле подсказывает однократное прочтение<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Такой постепенности развития, с посреднической ролью окна, нет в черновом варианте, сразу перебрасывающем действие внутрь комнаты: 3-й по порядку там идет IV строфа окончательного текста, а окончательная III становится 6-й.

<sup>15</sup> Эта строфа особенно богата черновыми вариантами: *И двор тонул во выжженной меле, И то и дело Коптил нагар на фитиле, Свеча горела; Двор то и дело плыл во меле, И то и дело Мигал нагар на фитиле, Свеча горела; И два сердечка на стекле Чертя несмело; Сердца и стрелы на стекле Чертя несмело.*

**IV—V строфы.** В этих двух подряд куплетных строфах действие наконец перебрасывается внутрь комнаты, и в него уже непосредственно вовлекается свеча, только что интенсивно напомнившая о себе в конце III строфы. Но если размытая снежная стихия за окном постепенно индивидуализировалась, то человеческие персонажи стихотворения, как мы помним, напротив, подвергаются систематической деперсонализации — метонимическому «опустошению»/замещению элементами обстановки. Тем самым они одновременно и теряют, и приобретают в значимости — становятся вровень с безличной/надличной метелью/судьбой, выступают под знаком отсутствия, окруженного присутствием своих метонимических заместителей (и, шире, мировой метели).

Переход к **IV строфе** знаменуется резким сдвигом не только в плане содержания, но и в плане выражения. Под рифму в нечетных строках попадает новый гласный *О*; впрочем, короткие четные строки рифмуются на *Е*, как бы перетекшее из рефренных: *тЕни/скрещЕнья*. 1-я строка написана редкой VI формой (с пропусками ударений на первой и третьей стопах), а 3-я строка — четырехударной I формой. Создается эффект стремительно летящего начала и движения к полновесному результату.

Синтаксически здесь совершается решительный прорыв через границу между полустрофами. Теперь всю строфу охватывает одно простое предложение, и запятая в середине строфы разделяет уже не предложения, а однородные члены. Предметным контактам аккомпанирует повышение синтаксической связности. Предлог *на* в сочетании с вин. пад. развивает далее свою направлятельную активность (*лепила на стекле — >... на... потолок ложились*).

Замещение персонажей осуществляется сочетанием метонимической техники с физическими контактами, подхваченным из двух предыдущих строф, — в данном случае с частым у Пастернака «отбрасыванием тени», опять-таки указывающим на свечу. Мотив «тени» позволяет совместить замещение персонажей с их почти наглядным присутствием, что дополнительно прописывается четким контуром этих теней, в котором явственно прочерчены скрещивающиеся (интенсивная разновидность контакта и предвестие «крестного» мотива) части тела (конечно, парные) неназываемых влюбленных.

Контактам вторит звукопись на *О* (в 1-й строке с рифмой перекликается ударный гласный в *озарЁнный*), а также на *К* и *Р* (*озаРенный, потолоК, скРрещЕнья, РуК, ноГ*). Впервые под ударением появляется мрачноватое *У* (*рУк; ср выше кружки*), предвещающая драматическую оркестровку VII строфы.

Судьбоносный смысл любовных контактов резюмируется в заключительной двустопной строке. Но реалистическая убедительность этого театра теней отчасти подрывается пространственной несогласованностью проекции на потолок ног любовников с расположением источника света на столе<sup>16</sup>. Можно предположить, что свет исходит не от этой свечи, а от *ночника*, появляющегося в следующей строфе. Действительно, ночнику естественно располагаться около кровати, чему соответствует и капание воском на платье, брошенное где-то там же, рядом с башмачками<sup>17</sup>. Однако раздвоение свечи размывало бы единство ее образа, проходящего через весь текст (*свечка/свеча* вернется в VII и VIII строфах). Скорее налицо некая импровизационная, «кубистическая», неправильность — в духе установки на «иррациональное, чудесное».

Глагольная форма *ложились* допускает как однократное, так и многократное прочтение, причем *тени* могут пониматься как лежащиеся на потолок несколько раз даже на протяжении однократного свидания вследствие перемены эротических поз (скрещений).

**В V строфе** совмещение целомудренных метонимических сдвигов и откровенных физических контактов продолжается, давая падение башмачков на пол и следы воска на сброшенном платье. За кадром этих тропов происходит обнажение героини, освобождающейся и от обуви, и от одежды, а восковые

<sup>16</sup> Ср. Поливанов 2009: 216.

<sup>17</sup> См. Шрагович: 292.



капли-слезы окрашивают любовную сцену в драматические тона<sup>18</sup>. Оба движения, заданные опять-таки направительным *на* и сцепленные параномастически (*падали — два — на пол — на платье — капал*), устремлены вниз, на пол, контрастируя с отбрасыванием теней вверх, на потолок в IV. При этом в технике своего рода светотени очерчивается программное отсутствие самих персонажей, находящихся в середине этой центробежной картины<sup>19</sup>.

Фонетически это не столько особенная (как IV), сколько нормальная куплетная строфа, зарифмованная на А (подобно II и VII) с повторами ударного А внутри строк. Эффект обострен ритмической синкопой — сверхсхемным ударением на *два*, акцентирующим «лишнее» А и дополнительно динамизирующим строку (написанную редкой VII формой). Отметим и второе появление ударного У (*стУком*).

В плане синтаксиса возвращается точка в середине строфы. Но тесная смысловая и фабульная связь между полустрофами и двойной сочинительный союз *и*, создающий эффект «нагнетания того же», работают опять-таки на связность, характерную для куплетных строф в отличие от рефренных.

По-новому предстает двусмысленность грамматического времени. Как падение башмачков с волнующим стуком на пол, так и неосторожно допущенное (*чем случайней, тем вернее*) закапывание платья воском — это достаточно специфические моменты свидания, подсказывающие однократное прочтение. Но тогда интересно обостряется семантика формы *падали*: падение башмачков затягивается, как в замедленном кинокадре (в случае *капали* этого нет, поскольку глагол исходно обозначает повторяющееся действие). При многократном прочтении строфы эффект замедленного падения пропадает, но всю драматизируется «прустовский» контраст между уникальностью и многократностью.

**VI строфа.** После двух куплетных строф возвращается рефренная строфа с рифмами на Е, поддержанное и внутри строк (*снежной, белой*). Хорошо слышны ударные О (*все, седой*) и А (*терялось*, вторящее рефренному *свеча*) и согласные Л (в рифмах и в *терялось*) и С (*терялось, снежной, седой, свеча, столе*). Возвращается полноценное деление точкой посередине строфы.

Просодически строфа вторит начальной: 1-я строка полноударна, остальные «нормальны». Но есть и новинка — зачин, подхватывающий серию союзов *и*, начатую в V строфе. И это не просто повтор, повышающий связность и нагнетающий напряжение, а еще и знак, что то *все*, которое теряется в вернувшейся в текст метели (*снежной мгле*), включает не только рефренный законный мир, но и куплетный комнатный, описанный в IV-V. То есть подспудно продолжается взаимоналожение двух миров, на этот раз в пользу берущей верх метели.

Видовая двусмысленность прош. вр. сохраняется. В целом строфа играет роль остановки перед кульминационным скачком.

**VII строфа.** Это очередная куплетная строфа, зарифмованная на А, и ударные А четырежды проходят внутри строк (*жар, соблазна, вздымал, ангел*); повторяются также Л (*дуло, угла, соблазна, вздымал, ангел, крыла*) и Д (*дуло, два, вздымал*). Новым является настойчивое присутствие утрюмого У в 1-й строке — одного ударного в окружении двух явственных безударных (*свечку, дуло, угла*); ср. готовящие это разрозненные более ранние появления У (*кружки, рУк, судьбы, стУком*).

<sup>18</sup> Не исключены и более откровенные эротические коннотации этих капель; см. Шрагович: 294.

<sup>19</sup> Красноречивое умалчивание о сути описываемого, со значимым нулем в самой сердцевине построения — архетипический троп, часто организующий тексты о сексе, совмещающая табуированность темы с риторической выигрышностью конструкции (см. Жолковский 1994). В широком плане эти фигуры умалчивания/иносказания родственны эзоповскому письму (см. Жолковский 2017).

Синтаксически здесь, впервые после IV строфы, восстанавливается полное единство предложения, причем лишь 1-я строка отводится под действие метели, а целых три — под «страсть»<sup>20</sup>. Тематически же здесь достигает пика мотив «страсти как креста», причем под амбивалентным — «лермонтовским» — знаком одновременно *ангела* и *соблазна*. Соответственно, вздымание — вертикальный взлет после горизонтального *дуло*<sup>21</sup> — играет ассоциациями как с горным полетом ангелов, так и с сексуальным возбуждением. Полнота экстатического контакта, воплощением которой становится скрещение/вздымание двух крыльев одного существа, иконически проецируется в единственную во всем тексте однословность и одноударность последней строки, резюмирующей эти смыслы в виде наглядного сцепления двух корней, венчая ряд: *два башмачка — два крыла — ...* сложным словом *крестообразно*. Одноударность строки резко контрастирует с одноударностью предыдущей.

И все эти чудеса совершаются в результате наступившего наконец прямого контакта двух главных героев: метели и свечи. Кульминация их противоборства совмещает две центральные темы поэтического мира Пастернака: единство и великолепие. Мощное законное *мело* проникает-таки в дом в виде глагола *дуло*, тоже безличного, но более четко направленного — с помощью все того же предлога *на* + вин. пад.<sup>22</sup> И объектом его возмущающего воздействия становится *свечка*, впервые появляющаяся в косвенном, винительном падеже — на стыке с им. пад. *Свеча горела* в конце VI строфы. До сих пор *свеча* фигурировала только в рефренных строфах и в им. пад.; частичным предвестием вин. пад. были род. пад. *с ночника* в V и вин. пад. *на пламя* во II (в обоих случаях уже был элемент негативности: порча платья, гибельность полета на огонь). Но воздействие оказывается не губительным, а, напротив, заражающим энергией и — парадоксально, но в духе зимней любовной лирики — не холодом, а жаром.

Ввиду своеобразности, практически уникальности описанного кластера истолкование форм несов. вида прош. вр. тяготеет к однократности. Неожиданное разрешение этой загадки жлет нас в заключительной строфе.

**VIII строфа.** Эта последняя рефренная строфа во многом, в том числе фонетически, вторит начальной, замыкая таким образом рамку. Просодически она подчеркнута нейтральна (IV форма в нечетных строках, двухударность в четных), а синтаксически составляет единое сложносочиненное (благодаря уже опробованному союзу *и*) предложение, как бы аккумулировав связность, достигнутую в предыдущих куплетных строфах. Тематически же налицо как возвращение к исходной схеме: *Мело* + *Свеча горела*, так и целый ряд новшеств, отдающих — в ходе драматического финального поворота — итоговое первенство свече.

Во-первых, понижается универсальность метели; вместо повторных *Мело, мело и по всей земле, Во все пределы*, здесь только одно *Мело*, к тому же четко ограничение во времени одним месяцем.

Во-вторых, под метель опять, как и в VII, отводится одна строка, а три остальные занимает предложение о свече<sup>23</sup>.

И, в-третьих, оказывается, что горение свечи (и подразумеваемое за ним любовное свидание) имело место не однажды, а итеративно, *то и дело*, — что

<sup>20</sup> См. Поливанов 2009: 216.

<sup>21</sup> Натурализация *вздымал* как результата *дуло* поддерживается этимологическим родством этих лексем.

<sup>22</sup> В черновом варианте безличности нет, зато проникновение метели внутрь комнаты дано напрямую: *Порывом вьюги из угла Порыв соблазна Вздымал...;* налицо и ударное *У (вьЮги)*; ср. Поливанов 2009: 216. Пара *дуло* и *мело* есть у Пастернака в первом стихотворении цикла «Зимнее утро. Пять стихотворений». 1 (1918): *Не сложением, что ли, с вали, Дуло и мело, не ей, не арифметикой ли Подбирало столик в школе? (Пастернак, 1: 195).*

<sup>23</sup> См. Поливанов 2009: 216.

и подсказывалось повторами рефрена о горящей свече. Заглавная *зимняя ночь* как бы продлевается, умножается, увековечивается — в пределах месяца<sup>24</sup>. Как известно, праздничную полночь иногда приятно и задержать.

### Интертексты?

**1. Проблема.** В этом разделе я ограничусь выборочными наблюдениями. Исчерпывающий подход потребовал бы систематического соотнесения ЗН с целым кругом так или иначе родственных ему текстов: со стихами, в частности о любви, построенными на умолчании о главном<sup>25</sup>; стихами, основанными на грамматическом тропе однократности/неоднократности; стихами и прозой о метели, зимней любви, свече, ангельской/демонической страстности...; стихами Пастернака, в частности с метонимическим сдвигом на окружающее<sup>26</sup>; другими стихотворениями Живаго, в частности любовными; наконец, с сюжетом ДЖ, фигурирующими там свечами и в особенности со свечой, горевшей в комнате в Камергерском и вдохновившей Живаго на сочинение ЗН.

Многие переключки уже выявлены исследователями. Причем часто не в роли специфических подтекстов, то есть источников словесной ткани стихотворения и/или адресатов аллюзий, а в качестве интертекстов, то есть существенных литературных прототипов (как, например, в случае «Снежной маски» и «Двенадцати» Блока<sup>27</sup>). В согласии со своей доминантной установкой на эпичность, ЗН охотно отсылает к самым общим провербиальным мотивам, как бы самоочевидным в силу своей архетипичности: свече на столе; устремленности мошкары к огню; морозной лепке на оконном стекле; теням, отбрасываемым свечой; символике креста; и мн. др.

Можно, конечно, искать непосредственные словесные источники, скажем, описания узоров на окне в виде именно *кружков и стрел*, пытаться возвести роковые *скрещенья рук, скрещенья ног и жар соблазна*, приписываемый *ангелу*, — к лермонтовской «Тамаре» (*Прекрасна, как ангел небесный, Как демон, коварна и зла <...> И там сквозь туман полуночи Блестал огонек золотой <...> Слетались горячие руки, Уста прилипали к устам*), но доказательных результатов ожидать в общем случае трудно. Позволю себе коснуться одного неожиданного кандидата в подтексты к одному месту ЗН.

**Откуда два башмачка?** Убедительный источник для этих цитатно-романтичных *башмачков* — «Светлана» Жуковского (*Раз в крещенский вечерок Девушки гадали: За ворота башмачок, Сняв с ноги, бросали*)<sup>28</sup>. Такая трактовка *башмачка* была в дальнейшем апробирована Пушкиным — вспомним окрашенный еще более рискованной эротикой «Сон Татьяны» (*То в хрупком снеге с ножки милой Увязнет мокрый башмачок...*); релевантность для Пастернака этой традиции не

<sup>24</sup> В черновом варианте финальная строфа точно повторяла начальную, а окончательная VIII (со слегка отличной 2-й строкой: *И месяц целый*) появлялась раньше, задолго до конца выдавая разгадку однократности/многократности. Окончательная редакция (*И то и дело*) выигрышна и еще в ряде отношений: она подхватывает цепочку союзов *И*, выдержана в духе парности и соответственно ритмична, аккомпанируя закладному сексу. Энергичный и подчеркнуто бытовой оборот *И то и дело* появляется и в двух черновых набросках (см. Примеч. 15). Его семантика включает сему «упрямство, наоборотность», чем подспудно акцентируется чудесный успех человеческого противостояния зимнему хаосу.

<sup>25</sup> Релевантным в этом отношении интертекстом к ЗН представляется «На кресле отваясь, гляжу на потолок...» Фета. Налицо и почти полная подмена реальной сцены смежными картинами (стадом грачей, конями у крыльца, тенями на потолке, мерцанием осенней зари), целый ряд переключек (потолок, лампа, кружок, тень, крылья, кружение) и рамочные повторы (*гляжу — глядя; стадам — стадо, садом — сада, грачей — грачей, кружок, вертится — кружится*).

<sup>26</sup> Вспомним классический разбор стихотворения «Слова весла»: *Нильссон* 1959.

<sup>27</sup> См. *Бройтман* 2008.

<sup>28</sup> См. *Поливанов* 2009: 217.

вызывает сомнений<sup>29</sup>. Правда, башмачки появляются там по одному, нет стука их падения на пол, да и фигурируют они не в собственно любовных сценах, хотя и связаны с брачным квестом. И вот недавно я, как это бывает, случайно набрел на еще более вероятный подтекст пастернаковских строк.

В «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гёте (*далее* ВМ) одно из романтических увлечений заглавного героя приводит его в объятия Филены, актрисы веселого нрава, которая долго с ним кокетничает и в конце концов, тайно проникнув в его спальню, отдается ему, чтобы к утру, оставшись неузнанной, загадочно исчезнуть. На протяжении нескольких книг Вильгельм гадает, кто была эта незнакомка, подозревает желанную вопреки его сознательной воле Филину, но также и малолетнюю Миньону, которая влюблена в него и очень ему нравится, но половая близость с которой немыслима. Двойственность подозрений связана с тем, что, как выяснится ближе к концу романа, отдавалась герою Филена, но Миньона при этом присутствовала: пробравшись в спальню Вильгельма, чтобы провести ночь с ним в невинных объятиях, она стала невольной свидетельницей травмировавшей ее любовной сцены.

При чем же здесь, однако, башмачки? А дело в том, что постоянный атрибут соблазнительной Филены — ее изящные туфельки на высоких каблуках. Соблазнение Вильгельма совершается наконец после успеха постановки «Гамлета», для которой он специально обработал перевод, которой руководил как режиссер и в которой сыграл заглавную роль. Но важнейший для нас пассаж о туфельках сильно предваряет этот реальный любовный эпизод.

«— Очень жаль, что у нас нет балета, — заметил Зерло [директор театра, в дальнейшем один из любовников Филены — А. Ж.]... — **ваши ножки и колени** имели бы премилый вид на заднем плане...

— **О коленках моих** вам мало что известно... а что до **моих ножек**, — и, достав из-под стола свои туфельки, поставила их обе перед Зерло, — **вот вам мои ходульки, попробуйте сыскать вторые такие миленькие...**

— **Очаровательные вещицы**, — воскликнул Зерло, — у меня сердце обмирает при виде их... Ничто не сравнится с парой туфелек такой тонкой, превосходной работы!... Но звук их еще лучше, чем вид... Наш брат холостяк, проводя ночи ... в одиночестве... жаждет общества, особенно на постоялых дворах... Лежишь ночью в постели, вдруг вздрогнешь, услышав шорох, дверь откроется... что-то подкрадывается бесшумно, шуршат занавески, тук, тук! — падают туфельки, шмыг! — и ты уже не один. Ах, этот милый, ни с чем не сравнимый звук падающих на пол туфелек! Чем они миниатюрнее, тем нежнее стук. Что бы мне ни толковали о соловьях, о журчании ручья, о шелесте ветерков, обо всем, что когда-либо звучало на флейте или на органе, я стою за тук, тук! Тук, тук! — чудеснейшая тема для рондо, которое хочется слышать все вновь и вновь» (*Гёте 1978; V, 5*).

ВМ, ДЖ и ЗН. Текстуальная перекичка по линии падающих туфелек очевидна. Добавим к этому, что Пастернак с юности читал Гёте по-немецки, а в поздние годы, параллельно с работой над ДЖ, перевел «Фауста» и ряд стихотворений Гёте, в том числе несколько песенок из ВМ, включая знаменитую «Миньону».

<sup>29</sup> Эротическая разработка башмачка обнаруживается в ранней поэме Лермонтова «Сашка»: «И в романе Пастернака, и в поэме Лермонтова герой страстно любит молодую женщину, которая выросла сиротой, характер которой — „не пуританский“; и в стихотворении, и в поэме описывается свидание в комнате, освещенной свечами, за окнами которой — пурга. Совпадают и тени на стенах и потолке, и некоторые интимные подробности — ножки, башмачки... У Лермонтова: *Свеча горела трепетным огнем И часто, вспыхнув, луч ее мгновенный Вдруг обливал и потолок и стены <...> И заставлял их вздрагивать порой. Улыбкой свист играющей метели <...>* Эротическое описание у Лермонтова гораздо прямолинейнее, чем у Пастернака: *Он руку протянул. — его рука Попала в стену; протянул другую — Оцупал тихо кончик башмачка. Схватил потом и ножку, по какую?!* Есть у Лермонтова и описание замерзшего окна: *И на стекле в узоры ледяные Кидает искры, блестя огневые <...>* В других эпизодах <...> встречаются и *платье*, и <...> *тени*, и *ангелы*, и *синеватая мгла*» (*Шрагович: 292 — 293*).

Более того, между ВМ, положившим начало европейскому *Künstlerroman*’у, и ДЖ, пастернаковским опытом в том же жанре, есть существенные параллели. В ДЖ проза тоже сочетается со стихами; заглавный герой переживает одновременно несколько любовных увлечений/браков; одна из героинь девочкой попадает в рискованные эротические ситуации; судьбы персонажей многократно скрещиваются; протагонист колеблется между искусством и иной, деловой профессией.

Особого внимания заслуживает программная метапоэтичность речей гётевского персонажа о стуке падающих туфель. Он ставит этот звук в один ряд с — и даже над — традиционным образным репертуаром любовной лирики: соловьями, журчащими ручьями, шелестящими ветерками и т. п., что, конечно, релевантно для Пастернака как создателя новаторской поэтики.

Пастернака с Вильгельмом роднит и работа над «Гамлетом»: Вильгельм обрабатывает текст трагедии, ставит ее и играет в ней главную роль; Пастернак переводит «Гамлета» и пишет заметки о переводах Шекспира, в частности о «Гамлете». А герой его романа пишет стихотворение «Гамлет», проецируя себя на Христа, на шекспировского героя и на актера, исполняющего эту роль. Одновременно Пастернак переживает драматический внебрачный роман с Ольгой Ивинской, одной из двух женщин-прототипов Лары и очевидной вдохновительницей ЗН. А соотношение между ЗН и сюжетом ДЖ во многом напоминает соотношение между эпизодом с туфельками и сюжетом ВМ.

О месте ЗН в романе написано достаточно, выделил один его аспект. Содержание стихотворения, возникающего из впечатления Юрия Живаго от свечи в комнате Антипова в Камергерском переулке и завершаемого в Варькине, знаменуя начало его творческого пути, не соответствует сколько-нибудь адекватно ничему происходящему в романе.

Так, в ЗН *Свеча горела на столе*, а в ДЖ:

«Паша... сменил огарок в подсвечнике на новую целую свечу, поставил на **подоконник** и зажег ее. **Пламя** захлебнулось стеарином... заострилось **стрелкой**... Во льду **оконного стекла** на уровне свечи стал протавить **черный глазок**» (III, 9; *Пастернак*, 4: 79).

Этот глазок привлекает внимание Юрия, но в ЗН его нет, там скорее *хлопья со двора* тянутся к окну, взгляд если намечен, то снаружи, но не от имени Юрия, а от имени снежинок. Ср. в ДЖ:

«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на **черную протаявшую скважину** в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину **просвечивал огонь свечи**, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя **подсматривало** за едущими и кого-то поджидало.

*Свеча горела на столе. Свеча горела...* — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой... Оно не приходило» (III, 10; там же: 82).

На улице «Была ледяная стужа» (III, 8; там же: 78), но не метель, а в комнате в Камергерском при свете свечи между Пашей и Ларой вовсе не было любовной близости, время которой придет после покушения Лары на Комаровского, ее болезни и, наконец, женитьбы Паши и Лары (в брачной церемонии опять будет играть роль свеча!) и переезда на другую квартиру (IV, 3; там же: 98).

Чье же страстное свидание, окруженное метелью, пунктирно очерчено в ЗН? Ревниво, но тактично воображаемое Юрием свидание Лары с Пашей? Его собственные ночи с Ларой? Подчеркнутая безличность и метонимическая смещенность письма и обобщенные *судьбы скрещенья* хорошо коррелируют с неопределенностью привязок ЗН к сюжету ДЖ. А это во многом вторит долго занимающей героя и читателей гётевского романа неопределенности обстоятельств загадочного «двойного» любовного свидания после премьеры «Гамлета».

### Вместо заключения

Возникает вопрос, почему заглавная зимняя ночь (вернее, серия ночей) отнесена именно к февралю, хотя Пастернак, по-видимому, написал ЗН в декабре (1946 г.), Юрий Живаго вдохновлялся свечой в окне в Камергерском в рождественскую ночь (1911 г.), а завершил его в Варыкине, по-видимому, в декабре (1921 г.?). Почему же *весь месяц в феврале?*

Боюсь, что окончательного ответа нет и быть не может. Да и сама эта хронологическая нестыковка вполне в духе анонимности/отсутствия персонажей в тексте ЗН и неопределенности привязок стихотворения к сюжету ДЖ. И все-таки?

В романе проводится мысль, что ЗН стала первым стихотворением Живаго. А какое было первым у Пастернака? Разумеется, не ЗН и даже не раннее стихотворение «Не подняться дню в усилиях светилен...», опубликованное в первой книге его стихов «Близнец в тучах» (1914) без названия, каковое — «Зимняя ночь!» — появилось лишь в релакции 1928 года (*Пастернак*, 1: 74, 333, 434). Первым же естественно считать открывающее самый ранний цикл поэта «Начальная пора» и последующие собрания его стихов стихотворение «Февраль! Достать чернил и плакать...», помеченное 1912 годом и опубликованное в 1913 году в альманахе «Лирика» (там же: 426 — 427).

Добавлю, что Борис Пастернак родился — по новому стилю — 10-го февраля (в годовщину смерти Пушкина) и считал февраль месяцем, уже дышащим весной. В стихотворении 1912 г. февральская *слякоть Весною черною горит*, а в более позднем письме (22 февраля 1935 г.) Пастернак напишет:

«Это время впервые замечаемой городской весны, когда дня прибавляется настолько, что это вдруг обнаруживаешь, и с зимней отвычки начинает поражать пустое светлое небо после обеда, когда столько месяцев подряд зажигали лампы. Весь день не закрываешь форточки... ощущение такое будто с домов сняли крыши, и их место на всех углах заняло целодневное замешкавшееся небо» (*Пастернак*, 7: 13; ср. *Пастернак*, 1: 427).

Наконец, на февраль приходится церковный праздник Сретения (2/15 февраля), знаменующего в славянском народном календаре переход от зимы к весне и родственного теме встречи. Более того, в Сретение освящают свечи: в православном требнике священнослужителя есть специальный «Чин благословения свеч на Сретение Господне».

Все это дает свече дополнительные шансы в ее противостоянии с метелью именно в феврале. Ну и, конечно, из всех зимних месяцев только этот естественно вписывается в оркестровку ЗН на лейтмотивное *Л*.

### ЛИТЕРАТУРА

Бройтман С. Н. 2008. А. Блок в «Докторе Живаго» Б. Пастернака. — Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., РГГУ, 2008, стр. 257 — 267.

Гёте, И. В. 1978. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 7. Годы учения Вильгельма Мейстера. Пер. с нем. Н. Касаткиной. М., «Художественная литература», 1978.

Женетт Ж. 1998. Работы по поэтике. Фигуры. В 2 тт. Ред. С. Зенкин. М., «Издательство им. Сабашниковых», 1998. Т. 2, стр. 59 — 280.

Жолковский А. К. 1994. Секс в рамках. — «Новое литературное обозрение», № 6, стр. 15 — 24.

Жолковский А. К. 2011. Место окна в поэтическом мире Пастернака. — Жолковский А. К. Поэтика Пастернака. М., «Новое литературное обозрение», 2011, стр. 27 — 64.

*Жолковский А. К. 2017.* Поэты, разрывы, перифразы. Заметки нарратолога. — «Звезда», 2017, № 11, 248 — 260.

*Иванская О. В. 1992.* Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени. М., «Либрис», 1992.

*Лотман Ю. М. 1969.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — «Труды по знаковым системам», вып. 4, 1969, стр. 206 — 238.

*Нильссон 1959 — Nils Åke Nilsson.* Life as Ecstasy and Sacrifice. Two poems by Boris Pasternak. — «Scando-Slavica», 1959, V, стр. 180 — 197.

*Папова Л. Г. 2018.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М., НИУ ВШЭ, 2018.

*Пастернак Борис. 2003 — 2005.* Полн. собр. соч. в 11 тт. М., «Слово/Slovo», 2003 — 2005.

*Пешковский А. М. 1925.* Десять тысяч звуков. — Пешковский А. М. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л., «Госиздат», 1925.

*Поливанов К. М. 2006.* Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., НИУ ВШЭ, 2006.

*Поливанов К. М. 2009.* «Зимняя ночь». — Абельюк Е. С., Поливанов К. М. История русской литературы XX века. В 2 кн. М., «Новое литературное обозрение», 2009. Кн. 2, стр. 214 — 218.

*Шрагович, Евгений 2016.* Парадокс. Загадка двух стихотворений Пастернака. — «Новый Журнал», 2016, № 283, стр. 287 — 304.

*Якобсон, Роман 1987.* Заметки о прозе поэта Пастернака. — Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., «Прогресс», 1987, стр. 324 — 338.

---