**ИЗНАНКА «ВАКХАНАЛИИ»**

(«Цветы ночные утром спят...»)

1. **Тема**

Речь пойдет о последнем – восьмом[[1]](#endnote-1) – отрывке стихотворения/поэмы Пастернака «Вакханалия»:

Цветы ночные утром спят,

Не прошибает их поливка,

Хоть выкати на них ушат.

В ушах у них два-три обрывка

5 Того, что тридцать раз подряд

Пел телефонный аппарат.

Так спят цветы садовых гряд

В плену своих ночных фантазий.

Они не помнят безобразья,

10 Творившегося час назад.

Состав земли не знает грязи.

Все очищает аромат,

Который льет без всякой связи

Десяток роз в стеклянной вазе.

15 Прошло ночное торжество.

Забыты шутки и проделки.

На кухне вымыты тарелки.

Никто не помнит ничего.

 *1957*

### Сразу же оговорю заглавие статьи. Слишком велик оказался соблазн вывернуть наизнанку пастернаковскую формулу из написанного сорока годами ранее стихотворения «Нескучный»:

### Как всякий факт на всяком бланке,

### Так все дознанья хороши

### О вакханалиях изнанки

### Нескучного любой души.

Отрывок «Цветы ночные утром спят...» (*далее* – ЦН) действительно образует контрастную заставку ко всему предыдущему тексту, своего рода «вакханалию наоборот», да и образ *изнанки* – вообще органичный для поэтики Пастернака (ср.: ***Засребрятся малины листы,*** *Запрокинувшись кверху изнанкой* («Все наденут сегодня пальто...»; 1913, 1928); ***Чернеют сережки берез.*** *Лозняк отливает изнанкой*(«Пространство»; 1927)) — представлен и в «Вакханалии»:

***Мехом вверх, наизнанку*** *Свален ворох одёж* («Вакханалия», 5-й фрагмент: «И опять мы в метели...»).

Но, конечно, «изнаночность» ЦН по отношению к собственно вакхическим эпизодам своеобразна, – это не столько диаметральная наоборотность, сколько почти полная инакость. То есть, если держаться текстильной метафоры, изнанка тут не четкая, как у набивных тканей, а смазанная, почти неразличимая, как у драпировочных.

Подчеркнуто иной является уже сама стиховая фактура. Все предыдущие фрагменты написаны четверостишиями двухстопного анапеста с чередующейся рифмовкой *жмжм*, а ЦН – четырехстопными ямбами, образующими единый, строфически аморфный период, который открывается и завершается мужскими рифмами.

В сюжетном плане ЦН четко противопоставлено предыдущим сценам своей полной безлюдностью и пространственной ограниченностью – сосредоточением на цветах и предметах обстановки одной квартиры/дачи. Какие-то переклички с основным текстом (где упоминаются цветы: *Три корзины сирени, Ледяной цикламен*, а затем метафорическая *хризантема*) и рефлексы недавнего ночного *безобразья*, оно же *торжество*, в заключительном отрывке есть, но их немного. Резко отличает ЦН от остальных фрагментов и почти полная бесстрастная статичность, – со стороны цветов не удивительная (хотя Пастернаку, вообще говоря, ничего не стоило бы привести их в движение)[[2]](#endnote-2).

Этот финальный покой и является доминантой отрывка, производящего, по контрасту с предшествующей вакханалией, впечатление благоухающей чистоты и опрятности, комфортного и безмятежного спокойствия, даже если достигается оно ценой полнейшего беспамятства, отсутствия какого-либо присутствия, приятия ничто. Подобная поэтическая установка в пастернаковском мире «единства и великолепия»[[3]](#endnote-3) сравнительно редка, но не исключена. ЦН являет лишь крайнее – и очень удачное – воплощение ряда инвариантов Пастернака, взятых в соответствующем повороте.

1. **Топос отсутствия у Пастернака**

Как упражнение в жанре «стихов про «ничто»[[4]](#endnote-4) отрывок венчает целую серию аналогичных пастернаковских пассажей, если не всегда достигающих тотального nihil – забвения, глухоты, беззвучия, игнорирования, немоты, отсутствия, то стремящихся именно к нему. Ср. (в хронологическом порядке сборников):

*Полы* ***подметены,*** *на скатерти –* ***ни крошки****,**Как детский поцелуй,* ***спокойно дышит*** *стих*,*И**Золушка бежит – во дни удач на дрожках, А* ***сдан последний грош****, – и на своих двоих* («Пиры»).

***Не поправить*** *дня усильями светилен,* ***Не поднять*** *теням крещенских покрывал. На земле зима, и дым огней* ***бессилен******Распрямить*** *дома, полегшие вповал <...>* ***Я один, я спать*** *услал ученика*. ***Никого не ждут.*** *Но –* ***наглухо*** *портьеру.**Тротуар в буграх,**крыльцо* ***заметено. Память, не ершись!*** *Срастись со мной! Уверуй И уверь меня, что я с тобой – одно* («Зимняя ночь»).

***И ни души. Один лишь*** *хрип, Тоскливый лязг и стук ножовый, И сталкивающихся глыб Скрежещущие пережевы* («Ледоход»).

*Ужасный! – Капнет и вслушается:* ***Все он ли один на свете*** <…>***Или есть свидетель*** *<…>* ***Полуночь*** *в полях назревает.* ***Ни звука. И нет соглядатаев*** *<…>* ***Все я ли один на свете*** <…> ***Или есть свидетель. Но тишь. И листок не шелохнется. Ни признака зги*** <…> («Плачущий сад»).

*Огромный сад тормошится в зале, Подносит к трюмо кулак, Бежит на качели, ловит, салит,* ***Трясет – и не бьет стекла!*** («Зеркало»).

***Тишина, ты – лучшее Из всего, что слышал*** («Звезды летом»).

*Лицо лазури пышет над лицом* ***Недышащей*** *любимицы реки.**Подымется, шелохнется ли сом –* ***Оглушены. Не слышат. Далеки. <…> Не свесть концов и не поднять руки*** <…> («Как у них»).

*Когда я говорю тебе –* ***забудь, усни****,**мой друг <…> Ношусь в сполохах глаз твоих шутливым –* ***спи, утешься****, До свадьбы заживет, мой друг,* ***угомонись, не плачь*** <…> ***Полночным куполом***<…> *Я говорю –* ***не три их, спи, забудь: все вздор один*** («Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь...»).

***Не спорить, а спать. Не оспаривать, А спать***(«Bесна была просто тобой...»).

*Есть в опыте больших поэтов Черты естественности той, Что невозможно, их изведав,* ***Не кончить полной немотой*** («Волны», «Здесь будет все: пережитое...»).

*На даче* ***спят******под шум без плоти, Под ровный шум на ровной ноте*** *<…>* ***Спи, быль. Спи жизни ночью длинной. Усни, баллада, спи, былина,*** *Как только* ***в раннем детстве спят*** *<…>* («Вторая баллада»).

***Никого*** *не будет в доме****, Кроме*** *сумерек.* ***Один*** *Зимний день в сквозном проеме Незадернутых гардин**<…>* ***Только*** *крыши, снег* ***и, кроме*** *Крыш и снега,* ***никого***(«Никого не будет в доме...»).

*Смеркается, и постепенно Луна* ***хоронит все следы*** *Под белой магиею пены И черной магией воды <…> И публика на поплавке Толпится**у столба с афишей,* ***Неразличимой вдалеке*** («Сосны»).

*Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались* ***пересуды****, А* ***нас на свете нет****?* («Свидание»).

*Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму. Я тоже, как на скверном снимке,* ***Совсем неотличим*** *ему.**Пока оно из мглы не выйдет, Блеснув за прудом на лугу,* ***Меня деревья плохо видят*** *На отдаленном берегу <…>* («Заморозки»).

*А на улице вьюга Все смешала в одно,* ***И пробиться друг к другу Никому не дано.*** *В завываньи бурана* ***Потонули****: тюрьма, Экскаваторы, краны, Новостройки, дома,* («Вакханалия»).

Естественным в мире Пастернака способом подачи «отсутствия» является метонимический сдвиг с лирического субъекта и вообще человека на пейзаж или быт, впервые отмеченный в *Якобсон 1987 [1935]*. Правда, чаще всего человек все-таки присутствует в сцене и лишь опускается из словесного текста, а иногда фигурирует в нем непосредственно, только, скажем, в одиночестве. Но возможно и полное безлюдье, на фоне которого тем более по-человечески активными предстают неодушевленные сущности. Ср.

* Золушку рядом с подметенными скатертями и без гроша («Пиры»);
* одинокое «я» в центре «Зимней ночи», где все усилия бесплодны, нет больше *никого*, ученик услан *спать*, а *память* призвана не противоречить;
* полное отсутствие людей и агрессивность льдин в «Ледоходе»;
* одиночество, тишь и неподвижность в «Плачущем саде», при явном присутствии «я» и его идентификации с садом по линии одиночества;
* чудесное отсутствие физического воздействия очень динамичного сада на зеркало;
* идеальную тишину («Звезды летом»);
* тишину, неподвижность и оглушенность неба и реки, а также не вписанной в пейзаж, но подразумеваемой (благодаря заглавию: «Как у них») пары влюбленных – метонимического источника любовной энергии;
* совет любимой уснуть и все забыть, ибо *все* *вздор один* (т. е. nihil), даваемый присутствующим в тексте «я» («Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь...»);
* краткий вариант того же, но обращенный лирическим «я» к самому себе («Bесна была просто тобой...»);
* метапоэтическую программу *немоты* («Волны»);
* сходную программу усыпления стихов – по аналогии с невинным детским сном во «Второй балладе», не нарушаемым, а скорее гарантируемым как бы бесшумным (*ровным*) шумом природы;
* отсутствие в квартире кого бы то ни было, кроме одинокого «я» и элементов пейзажа («Никого не будет в доме...»);
* игрушечность вечернего взгляда издалека, как бы в перевернутый бинокль, парадоксально вторящую дневному отдыху лирического «мы» на лоне прекрасно воспринимаемой просеки («Сосны»);
* отстраненную точку зрения «я» на образы возлюбленной и самого себя, которых уже как бы нет на свете («Свидание»);
* взаимно плохую видимость «я» и окружающей природы из-за зимней дымки в «Заморозках»;
* неспособность людей *пробиться друг к другу* в 1-м отрывке «Вакханалии», предвещающую непрошибаемость цветов поливкой.

Проекция человеческих состояний на окружающее – одна из основных форм пастернаковского «контакта», но не единственная. Мир поэта густо пронизан токами реальных взаимодействий. Представлены они и в сценах «отсутствия» – чаще под тем или иным знаком отрицания, но иногда и в положительном ключе:

* подметание полов и сметание крошек предполагает интенсивный контакт с полом/скатертью, хотя результатом и является некое отсутствие;
* то же верно относительно бесплодных попыток *поправить*, *поднять, распрямить* такие объекты, как *день, дома* и т. д.; при этом не-ожидание есть негативная форма мысленной связи, крыльцо физически *заметено*, памяти предлагается *срастись* с «я» и уверовать в тождество с ним;
* столкновения льдин и *скрежещущие пережевы* ими друг друга – мощные физические взаимодействия внутри безлюдного пейзажа;
* сад и «я» вслушиваются в окружающее и беспокоятся о присутствии свидетелей-соглядатаев, то есть потенциальных источников напряженного зрительного контакта, и «я» чувствует свое родство с садом по всем этим параметрам;
* сад отражается в зеркале и совершает серию физически контактных действий (*салит* и т. п.), из которых ему якобы парадоксально не удается только разбивание зеркального стекла;
* «я» на *ты* с тишиной и слышит ее;
* небо и река пребывают в страстном любовном контакте, как и молчаливо уподобляемая им пара влюбленных;
* «я» утешает возлюбленную, упоминая, в частности, будущую свадьбу;
* идея поэтической немоты черпается у больших поэтов;
* сон на даче происходит под аккомпанемент шума;
* под флагом *кроме* в дом сквозь незанавешенное окно проникают з*имний день, крыши, снег*, а в дальнейшем, через дверь, и возлюбленная, подобная *хлопьям*;
* луна *хоронит следы* происходящего, вступая в эффектный контакт с волнами, «я» старательно, хотя и безуспешно, всматривается в далекую афишу, вокруг которой толпится публика;
* *свидание* – мысленная, но волнующая встреча с любимой, и об их связи ходят *пересуды*;
* плохая видимость заставляет напрягать зрение и надеяться, что мгла рассеется;
* попытки *пробиться друг к другу* неудачны, но это именно попытки контакта, чему вторит описание невидимости окружающих зданий с помощью излюбленного пастернаковского глагола контакта – *потонули*, т. е.здания не исчезли, а, так сказать, слились с *завываньем бурана* (ср. выше оборот *Луна хоронит* в «Соснах» и *крыльцо,* которое *заметено* в «Зимней ночи»)*.*

Продолжая разговор о сценах «отсутствия», присмотримся к манифестациям в них второго центрального инварианта Пастернака – темы «великолепия». На первый взгляд, она несовместима с ситуациями «отсутствия, пустоты, одиночества, ничто», однако поэт находит ей место – путем как взбивания самого «ничто» до образного, логического или словесного максимума, так и насыщения «пустоты» какими-то иными проявлениями «великолепной интенсивности». Обратимся к той же серии примеров.

* *на скатерти* – *ни* одной *крошки*, то есть налицо идиоматически выраженное полное отсутствие (надо полагать, так же чисто *подметены* и *полы*), *сдан* провербиальный *последний грош*, спокойствие стиха – образцовое, как у детей;
* предельно и бессилие что-либо *поправить* в зимнем пейзаже, *я* совершенно *один*, *не ждут* *никого*, портьера закрыта *наглухо*, *крыльцо* полностью *заметено*;
* обороты *ни души, один лишь* означают полноту отсутствия, а столкновения льдин изображены – лексически и фонетически (с аллитерацией на шипящих) как предельно интенсивные;
* сад ужасен, сад и «я» совершенно одни (если не считать их соприсутствия), ни один *листок не шелохнется*, не видно *ни признака зги*, не слышно *ни звука* (отметим последовательный фразеологический максимализм), *–* несмотря наинтенсивность вслушивания;
* сад огромен, действует с максимальной энергией (*трясет* и т. п.), но и ее недостаточно, чтобы разбить магически небьющееся зеркало;
* *тишина* – самое *лучшее из всего...* (суперлатив);
* лазурь мощно *пышет*, река, напротив, представлена совершенно *недышащей*, все участники ситуации *оглушены* и бессильны действовать (*не* *свесть, не поднять –* излюбленная Пастернаком синтаксическая конструкция невыполнимости);
* усыпление обещает полное забвение и обращение всего (*все* – квантор всеобщности) в провербиальный *вздор один*;
* поэты – *большие*,немота – *полная,* результаты знакомства с ихопытом *–* неизбежные (*невозможно*...);
* сон – идеально безмятежный, *как в раннем детстве,* шум тоже по-своему образцовый в своей безвредности – *ровный, на ровной ноте*;
* одиночество «я», подчеркнутое повторами квантора всеобщности *никого* (и словом *только*), спроецировано на *зимний* *день* (и подорвано этим их сходством);
* лунахоронит*все*следы, волны и пена описываются как *черная и белая магия,* публика *толпится,* афишанеразличимаиз-за большой дальности;
* от *всех* тех лет остались только *пересуды*;
* солнце и «я» *совсем* неспособны различить друг друга в пейзаже;
* *всё, никому, потонули* – выражения полноты, в данном случае полноты отсутствия, которую дополнительно иллюстрирует длинное перечисление однородных членов, преимущественно во множественном числе (*тюрьма, экскаваторы, краны, новостройки, дома*).
1. **Мотив ночных цветов**

Чтобысделать«ничто» приемлемым и даже привлекательным, на рольпротагониста ЦН избраны *цветы*, вообще у Пастернака повсеместные, здесь же не обычные, дневные, а *ночные,* тоже у него представленные, хотя и реже. Ср.

*Сушился холст. Бросается Еще сейчас к груди Плетень в* ***ночной красавице*** *Хоть год и позади* («Образец»).

*Это* ***вечер*** *из пыли лепился и, пышучи, Целовал вас****, задохшися в охре, пыльцой*** *<...> Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо И пылали, плывя, по олифе калиток, Полумраком, золою и* ***маком*** *залитых <...>* («Послесловье», «Нет, не я вам печаль причинил...»).

*Тогда* ***ночной фиалкой пахнет все:*** *Лета и лица. Мысли. Каждый случай <...>* («Любка»).

*Над парком падают топазы, Слепых зарниц бурлит котел. В саду* ***табак****, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. <…> Недвижный Днепр,* ***ночной*** *Подол <…> И вдруг становится тяжел Как бы достигший высшей фазы* ***Бессонный запах матиол*** *<...>* ***Метель полночных матиол*** *<...> Недвижный Днепр,* ***ночной*** *Подол* («Баллада»)[[5]](#endnote-5).

*Как кочегар, на бак Поднявшись, отдыхает, —* ***Так по ночам табак В грядах благоухает. С земли гелиотроп Передает свой запах*** *Рассолу флотских роб, Развешанных на трапах <...> Левкой и Млечный путь Одною лейкой полит, И близостью чуть-чуть Ему глаза мозолит* («Как кочегар, на бак...»).

*И в спину мне ударит зной И обожжет, как глину. Я стану где сильней припек, И там, глаза зажмуря, Покроюсь с головы до ног Горшечною глазурью.* ***А ночь*** *войдет в мой мезонин И, высунувшись в сени,* ***Меня наполнит, как кувшин, Водою и сиренью*** (Летний день»).

*А в комнате* ***пахнет, как ночью Болотной фиалкой.*** *Бока Опущенной шторы морочат Доверье* ***ночного цветка*** *<…> Но грусть одиноких мелодий Как участь бульварных семян, Как спущенной шторы бесплодье****, Вводящей фиалку в обман*** («Кругом семенящейся ватой...»).

В первых пяти примерах вечернее/ночное цветение источает сильнейшие запахи, вторя страстным контактам между людьми, между людьми и природой, а то и между землей и небом (грядками и Млечным путем), и знаменуя великолепие (*высшую фазу*) существования. В шестом налицо своеобразное взаимоналожение дня и ночи (любопытное с точки зрения ЦН): на солнцепеке «я» подвергается обжигу, превращающему его в *кувшин*, который ночь наполнит водою и *сиренью*, то есть дневным цветком. Еще примечательнее седьмой пример, где навязывание ночному цветку дневного цветения предстает в не столь доброкачественном свете – как *обман доверья.*

Как видим, Пастернак очень чуток к различию между дневными и ночными цветами. При этом, в трактовке последних он верен стереотипу ночного цветка как воплощения любовной, иногда роковой, извращенной или иной убийственной страсти, сложившемуся в русской поэзии к концу XIX в. и активно разрабатывавшемуся поэтами Серебряного века[[6]](#endnote-6). Ср.:

***Страстно дышал на ночные цветы****; тяготея над ними,* ***Чашечки их расширял******и садился росой ароматной;*** *Воздух прохладно-густой,* ***испареньями трав******напоенный,*** *В свернутых листьях растений покоился жук изумрудный;Влаги росистой боясь, мотылек испещренный скрывался В желтой пыли лепестков, колыхаясь, как в люльке ребенок* (Н. Ф. Щербина, «Лес»; 1853).

***Целый день спят ночные цветы, Но лишь солнце за рощу зайдет, Раскрываются тихо листы,*** *И я слышу, как* ***сердце цветет*** *<…> Я тебя не встревожу ничуть, Я тебе ничего не скажу* (А. А. Фет, «Я тебе ничего не скажу...»; 1885).

*О, ночному часу не верьте! Он исполнен злой красоты. В этот час люди близки к смерти,* ***Только странно живы цветы*** *<...>* ***И я жду от цветов измены, – Ненавидят цветы меня.*** *Среди них мне жарко, тревожно* ***Аромат их душен и смел, –*** *Но уйти от них невозможно, Но нельзя избежать их стрел <…> Свет вечерний лучи бросает <…> Пробудились злые цветы. С ядовитого арума мерно Капли падают на ковер... Все таинственно, все неверно...* ***И мне тихий чудится спор. Шелестят, шевелятся, дышат, Как враги, за мною следят. Все, что думаю, – знают, слышат И меня отравить хотят*** (З. Н. Гиппиус, «Цветы ночи»; 1894).

*Я – Леда, я – белая Леда, я – мать красоты, Я* ***сонные*** *воды люблю* ***и ночные цветы.*** *Каждый вечер,* ***жена соблазненная,*** *Я ложусь у пруда, там, где* ***пахнет******водой, –*** *В душной* ***тьме*** *грозовой <…> Там, где пахнет водой и купавами <…> Там я жду.* ***Вся преступная, вся обнаженная, Изнеможденная*** *<…> Это – смерть, но не боюсь, Вся бледнея,* ***Страстно млея, Как в ночной грозе лилея, Ласкам бога предаюсь*** *<…>* (Д. С. Мережковский, «Леда»; 1894).

*В воздухе нежном прозрачного мая Дышит влюблённость живой теплоты:* ***В лёгких объятьях друг друга сжимая, Дышат и шепчут ночные цветы*** *<…>* ***Льётся с цветов упоительный яд****. То не жасмин, не фиалки, не розы, То не застенчивых ландышей цвет, То не душистый восторг туберозы – Этим растеньям названия нет.* ***Только влюблённым дано их увидеть****,* ***С ними душою весь мир позабыть*** *<…> Знай же, о, счастье, любовь золотая, Если тебя я* ***забыться*** *молю, Это –* ***дыханье*** *прозрачного мая, Это –* ***тебя я всем сердцем люблю*** *<…> Это вблизи где-нибудь* ***расцветают****,* ***Где-нибудь дышат – ночные цветы*** (К. Д. Бальмонт, «Ночные цветы»; 1895).

*Ты,* ***полный страсти ночной цветок****, Полюбила мои черты <…> Здесь сердце близко, но там впереди Разгадки для жизни нет <…> Как с жизнью страстной я, мудрый царь, Сочетаю Тебя, Любовь?* (А. А. Блок, «Стою у власти, душой одинок...»; 1902).

*Всё тихо на светлом лице. И* ***росистая полночь тиха.*** *С немым торжеством на лице Открываю грани стиха. Шепчу и звеню, как струна. То –* ***ночные цветы*** *– не слова. Их росу убелила луна У подножья Её торжества* (Блок, «Всё тихо на светлом лице..»; 1903/1907).

***Ночью вырастают бледные цветы****,* ***Странные и смутные***, *как мои мечты. И с туманом тающим* ***шепчут и шумят******Шелестом печальным, как предсмертный взгляд****. Шепчут* ***цветы бледные*** *о лазури Дня, О дыханье вечного, яркого Огня.* ***А туман их слушает, тает и молчит,*** *И камыш томительно, жалобно шуршит <…> Светом оживляющим небо загорается И с улыбкой первою ласковых лучей* ***Вянут цветы бледные сумрачных Ночей.*** *А* ***ночами темными*** *над водой зеркальною* ***Снова шепчут жалобу долгую, печальную. О, цветы неясные сумрачных ночей.*** *Вечно не видать вам огненных лучей**И* ***напрасно будете вы, томясь, их ждать*** *И туману мертвому* ***грезы поверять*** (А. И. Тиняков, «Ночные цветы»; 1904).

*Затаил ожидание воздух <…> Ожидая расцвета Нежной дочери струй Водяных и воздушных <…> лилово-зеленый Безмятежный и чистый цветок, Что зовется* ***Ночною Фиалкой*** *<…> Веял* ***сладкий дурман*** *<…> Оттого, что пронизан был воздух Зацветаньем* ***Фиалки Ночной*** *<…> Где сидит под мерцающим светом <…> Королевна забытой страны, Что зовется* ***Ночною Фиалкой*** *<…> Сладким сном* ***одурманила*** *нас,* ***Опоила нас зельем болотным****, Окружила нас* ***сказкой ночной****, А сама всё цветет и цветет, И болотами дышит Фиалка* (Блок, «Ночная фиалка»; 1906).

*Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты,* ***В бессильи тягостной дремоты,*** *Висят священные цветы. Но лишь, предвечная колдунья, Начертит* ***Ночь*** *волшебный круг; В огнях луны и в* ***тьме безлунья*** *Их* ***стебли оживают вдруг****. И, как уста, открыв глубины Своих багряных лепестков,* ***Цветы с полей, цветы с куртины Согласно тянутся на зов. Дыша любовью и изменой, Цветок впивается в другой И сладко падает, как пеной, Обрызган утренней росой*** (В. Я. Брюсов, «Ночные цветы»; 1906; с эпиграфом из Фета: *Целый день спят ночные цветы...*).

***Ночь, цветы,*** *но ты В стране иной.* ***Ночь. Со мною ты****… Да, ты – со мной. Вздох твоих речей Горячей – <…> Голубая колыбель:* ***Спи, усни****… Утра первые огни… Чу! Свирель…* (А. Белый, «Разлука»; 1908).

***Белые, бледные, нежно-душистые, Грезят ночные цветы,*** *С* ***лаской безмолвной*** *лучи серебристые Шлёт им луна с высоты. Силой волшебною, силой чудесною Эти* ***цветы расцвели,*** *В них сочетались с отрадой небесною* ***Грешные чары земли.*** *Трудно* ***дышать****! Эта ночь* ***опьянённая*** *Знойной* ***истомой полна****,* ***Сладким дыханьем цветов напоённая*** *Душу волнует она.* ***Шепчут цветы свои речи беззвучные,*** *Тайны неведомой ждут,* ***Вплоть до рассвета*** *с луной неразлучные* ***Грезят они и цветут*** (романс «Ночные цветы», слова Е. Варженевской; не позднее 1914).

Среди очевидных семантических составляющих этого образного кластера отмечу противопоставление – и, как правило, смену – дня и ночи и предпочтение, отдаваемое ночной половине жизненного цикла ночных цветов. Именно на ночной, «вакхический» ореол этого мотива и опирается главный троп лирического сюжета ЦН – с тем оригинальным отличием, что финальный отрывок посвящен не ночи, а утру. То есть, разгул, имевший место накануне ночью, метафорически проецируется на карнавальную ночную ипостась ночных цветов, а их утренний сон эмблематизирует ее благодатную отмену[[7]](#endnote-7). Новаторское обращение Пастернака с готовым мотивом состоит всмещениикомпозиционного и оценочногофокуса с темной фазы суток на светлую[[8]](#endnote-8). В утреннем состоянии цветов в ЦН подчеркивается не их безжизненная, бессильная бледность – типа:

*Светом* ***оживляющим*** *небо загорается И с улыбкой первою ласковых лучей* ***Вянут цветы бледные*** *сумрачных Ночей*(Тиняков);

*Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты,* ***В бессильи тягостной дремоты,*** *Висят священные цветы* (Брюсов), –

а их непроницаемо здоровый, очищающий, целительный сон.

1. **Отсутствие как контакт и великолепие**

Парадоксальный образ не прошибающей цветы поливки эффектен сам по себе, но тем более – на фоне принятой у Пастернака трактовки аналогичных ситуаций. *Поливка*, да еще с предположительным выкатыванием целого *ушата*, – мощный физический контакт, вспомним ее характерную гиперболизацию в строках: *Левкой и Млечный путь Одною лейкой полит.* Контакты подобного рода Пастернаком обычно не приглушаются, а всячески акцентируются. Вдобавок к рассмотренным (во 2-м разделе, на с. 00) приведу еще ряд красноречивых примеров (в основном – из того же корпуса стихов об «отсутствии»):

***Под шторку несет обгорающей ночью,*** *И* ***рушится степь со ступенек к звезде****. Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-морганой любимая спит Тем часом, как* ***сердце, плеща по площадкам****,* ***Вагонными дверцами сыплет в степи****.* («Сестра моя – жизнь, и сегодня в разливе..*.*»).

***Ветер розу пробует Приподнять по просьбе Губ, волос и обуви, Подолов и прозвищ. Газовые, жаркие, Осыпают в гравий Все, что им нашаркали, Все, что наиграли*** («Звезды летом»)*.*

*Это –* ***с пультов и флейт – Фигаро Низвергается градом на грядку****. Все, что* ***ночи*** *так важно* ***сыскать*** *На глубоких купаленных доньях, И* ***звезду донести до садка******На*** *трепещущих мокрых* ***ладонях***(«Определение поэзии»).

*То* ***ветер смех люцерны вдоль высот, Как поцелуй воздушный, пронесет****, То,* ***княженикой с топи угощен****, Ползет и* ***губы пачкает хвощом*** *И* ***треплет ручку веткой по щеке***(«Как у них»).

*Это* ***диск*** *одичалый,* ***рога истесав Об ограды****, бодаясь,* ***крушил палисад****. Это –* ***запад****, карбункулом вам* ***в волоса Залетев*** *и гудя, угасал в полчаса, Осыпая багрянец с малины и бархатцев* («Послесловье»).

*Так, утром* ***ударивши в ворох Соломы****, – с момент на намете –* ***След ветра живет в разговорах*** *Идущего бурно собранья Деревьев над кровельной дранью* («Нас мало. Нас, может быть, трое...»).

*Смеркалось, и сумерек хитрый* ***маневр******Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землею саженные тени ирпенек И с небом пожар полосатых панев***(«Лето»).

*Окно, пюпитр и, как овраги эхом,* ***Полны ковры всем игранным***(«Окно, пюпитр...»).

*С намеренным однообразьем, Как мазь, густая* ***синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава***(«Сосны»).

***Земля и небо, лес и поле Ловили этот редкий звук****, Размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук* («Весенняя распутица»).

*Я кончился, а ты жива И* ***ветер****, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу <…> И это не из удальства Или из ярости бесцельной, А* ***чтоб в тоске найти слова Тебе для песни колыбельной***(«Bетер»).

*Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет перегной? На то ведь и мое призванье, Чтоб не скучали расстоянья,* ***Чтобы*** *за городскою гранью* ***Земле не тосковать одной*** («Земля»).

*Пронесшейся* ***грозою полон воздух****. Все ожило, все дышит, как в раю. Всем роспуском кистей лиловогроздыx* ***Сирень вбирает свежести струю***(«После грозы»).

В мире Пастернака контактом чревато даже простое соприсутствие в одном пространстве, ср.

*Я просыпаюсь.* ***Я объят*** *Открывшимся.* ***Я на учете. Я на земле, где вы живете,*** *И ваши тополя кипят.*

***Ты здесь, мы в воздухе одном. Твое присутствие****, как город, Как тихий Киев за окном, Который в зной лучей обернут, Который спит, не опочив, И сном борим, но не поборот <…>* ***Твое присутствие, как зов За полдень поскорей усесться*** *И, перечтя его с азов,* ***Bписать в него твое соседство.***

По контрасту с подобными настойчивыми контактами между самыми разными сущностями (в том числе цветами, грядками, влагой) – образами поглощения, вбирания, обмазывания, заполнения, оставления следа, сведения воедино, значимого соседства и т. п. – отказ ночных цветов в ЦН как-либо реагировать на утреннюю поливку выглядит вдвойне впечатляюще.

Следует сказать, что их непроницаемость для контактов не абсолютна. Отдельные *обрывки* происходящего вокруг все-таки попадают к ним в уши. Эти *обрывки* – одно из проявлений инвариантного пастернаковского мотива, состоящего в импровизационном совмещении чего-то малого, скромного, случайного с чем-то важным, представительным, волнующим, запоминающимся. Ср.:

*И ветер криками изрыт, И чем* ***случайней,******тем вернее*** *Слагаются стихи навзрыд* («Февраль. Достать чернил и плакать!..»).

*Все я ли один на свете, Готовый навзрыд* ***при случае****, Или есть свидетель* («Плачущий сад»).

*Лариса, вот когда посожалею, Что я не смерть и ноль в сравненьи с ней. Я б разузнал, чем держится без клею Живая повесть на* ***обрывках*** *дней <…> Осмотришься, какой из нас не свалян Из* ***хлопьев и из недомолвок*** *мглы?* («Памяти Рейснер»).

*Тогда ночной фиалкой пахнет все <…> Каждый* ***случай,*** *Который в прошлом может быть* ***спасен*** *И в будущем из рук судьбы* ***получен***(«Любка»).

*В саду табак, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. Разрывы туч,* ***обрывки*** *арий, Недвижный Днепр, ночной Подол* («Баллада»).

*Я* ***люблю*** *их, грешным делом <…> И летящих туч* ***обрывки****, И снежинок канитель, И щипцами для завивки Их крутящую метель* («Как-то в сумерки Тифлиса ...»).

*А днем простор осенний Пронизывает вой Тоскою голошенья С погоста за рекой. Когда* ***рыданье*** *вдовье* ***Относит за бугор****, Я с нею всею кровью И вижу смерть в упор* («Ложная тревога»).

*Бестолочь, кумушек* ***пересуды****. Что их* ***попутал*** *за сатана? Где я* ***обрывки*** *этих речей Слышал уж как-то порой прошлогодней? Ах, это сызнова, верно, сегодня Вышел из рощи ночью ручей <…> Это снегурка у края обрыва. Это о ней из оврага со дна Льется без умолку* ***бред торопливый*** *Полубезумного болтуна <…> Это зубами стуча от простуды, Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду. Речь половодья –* ***бред*** *бытия* («Опять весна»).

*Гул затих <…> Я ловлю в* ***далеком отголоске****, Что* ***случится*** *на моем веку. На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси <…> Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить – не поле перейти* («Гамлет»).

*В те места босоногою странницей Пробирается ночь вдоль забора, И за ней с подоконника тянется* ***След подслушанного разговора. В отголосках*** *беседы услышанной <…>* («Белая ночь»).

*Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались* ***пересуды****, А нас на свете нет?* («Свидание»).

*И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе, О чем в* ***случайном разговоре*** *С капелью говорит апрель* («Земля»).

Но в ЦН *обрывки* остаются обрывками, памятью не регистрируются и никакой роли в дальнейшем развитии лирического сюжета не играют.

Параллельно с темой контакта, в оригинальном, отчасти тоже «отрицательном» негативном, повороте предстает и тема великолепия. Упор в ЦН делается на воплощающий ее мотив «сути», которая уже по определению противопоставляется всему поверхностному, внешнему, шелухе, лузге и потому охотно принимает негативный характер – очищения, отмывания, освобождения, отказа от этих наносных элементов. Ср.:

*Но корпуса его изгиб Дышал полетом* ***голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги*** («Высокая болезнь»).

*Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В* ***неслыханную простоту*** («Волны»)*.*

*Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,* ***Налет недомолвок сорвал*** *рукавом. И осень, дотоле вопившая выпью,* ***Прочистила*** *горло; и поняли мы, Что мы на пиру в* ***вековом прототипе*** *<…>* («Лето»).

*И станут кружком на лужке интермеццо <…> Как тени, вертеться четыре семейства Под* ***чистый, как детство****, немецкий мотив* («Годами когда-нибудь в зале концертной…»).

*А ты* ***прекрасна без извилин****, И прелести твоей* ***секрет Разгадке*** *жизни равносилен <…> Твой смысл, как воздух,* ***бескорыстен****. Легко проснуться и прозреть,* ***Словесный сор из сердца вытрясть*** *И жить,* ***не засоряясь*** *впредь <…>* («Любить иных тяжелый крест...»).

*Ты стала настолько мне жизнью, Что* ***все, что не к делу, долой*** *<…>И вот я вникаю на ощупь В* ***доподлинной повести тьму*** («Кругом семенящейся ватой...»).

*Ты появишься у двери* ***В чем-то белом, без причуд,*** *В чем-то* ***впрямь*** *из тех материй, Из которых* ***хлопья*** *шьют* («Никого не будет в доме...»)*.*

*Она* [ночь]***отмоет*** *верхний слой С похолодевших стенок И даст какой-нибудь одной Из здешних уроженок* («Летний день»).

*И вот, бессмертные на время, Мы к лику сосен причтены И от болезней, эпидемий И смерти* ***освобождены*** («Сосны»).

*[Я] вижу смерть в упор <…> Пути себе* ***расчистив****, На жизнь мою с холма Сквозь желтый ужас листьев Уставилась зима* («Ложная тревога»).

*И великой эпохи След на каждом шагу <…> В* ***простоте без прикрас,*** *B разговорах и думах, Умиляющих нас. И в значеньи двояком Жизни, бедной на взгляд, Но* ***великой под знаком Понесенных утрат* (**«Вакханалия»).

*Рука художника еще всесильней Со всех вещей* ***смывает******грязь и пыль*** *<…> Не потрясенья и перевороты Для новой жизни* ***очищают*** *путь, А откровенья, бури и щедроты Душе воспламененной чьей-нибудь* («После грозы»).

В ЦН этот мотив проведен очень четко:

*Они* ***не помнят*** *безобразья <…> Состав земли* ***не знает грязи.*** *Все* ***очищает*** *аромат <…> На кухне* ***вымыты*** *тарелки.*

«Очищение» знаменует переход от глухой отключенности ночных цветов к более контактным *розам*[[9]](#endnote-9), льющим в комнату, хотя и *без всякой связи*, свой реальный *аромат.* Но производится это очищение во имя не столько какой-то позитивной *разгадки жизни*, сколько полного забвения всего вообще: *Никто не помнит ничего –* в духе давнишней формулы:

*забудь, усни <…> спи, утешься, угомонись, не плачь* <…> *не три их, спи, забудь: все вздор один*(«Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь...»).

1. **Тропика, прозаизация, нестыковка**

Главным художественным решением ЦН является подача реальной безлюдности как своего рода людского присутствия, но присутствия эфемерного, теневого, отрицаемого, забываемого. Эта риторическая фигура проведена в тексте целым рядом способов.

Прежде всего, – контрастом с густонаселенными предыдущими сценами. И, конечно, систематическим словесным упором на всякого рода отрицательность, как эксплицитную (***не*** *прошибает,* ***хоть*** *выкати,* ***не*** *помнят,* ***без****образья,* ***не*** *знает,* ***без*** *всякой связи,* ***никто****,* ***не*** *помнит,* ***ничего****)*, так и прозрачно подразумеваемую (*спят*, *два-три обрывка, спят, в плену, фантазий, час назад, грязи, очищает, прошло, забыты, вымыты*). Так или иначе задействуются – и отключаются – самые разные виды человеческих проявлений и восприятий: голос (*пел*), слух (*в ушах*), обоняние (*аромат*), осязание (*вымыты*), вкус (*вымыты тарелки*), память (*не помнят, забыты*), воображение (*ночные фантазии*), эмоции (*не прошибает*), зрение (по умолчанию).

Но с точки зрения центрального «светотеневого» эффекта ЦН особого внимания заслуживает изощренная техника совмещения присутствия, часто интенсивного, с отсутствием.

На событийном и языковом уровнях сюда относятся:

* как бы безличная, сама собой происшедшая, но полномасштабная, претендующая на прошибание отглагольная *поливка* и подчеркивающий ее мощность оборот *хоть выкати... ушат*, с неопределенно-личным императивом 2-го лица в условно-уступительном значении, допускающем воображаемость ушатов;
* настойчивый телефонный звонок, но именно звонок, звуковой сигнал аппарата, – звонит неизвестно кто и неизвестно кому, трубка остается никем не поднятой, почему звонок и звучит не менее чем *тридцать раз подряд*;
* подчеркнуто пейоративная, но обходящаяся без указания на актантов номинативная, с привлечением пассивно-возвратного причастия (*творившегося*), констатация *безобразья*, хотя и отсылающая к предыдущим активным фрагментам, а также аналогичная бессубъектность номинативных оборотов *ночное торжество* (тоже на сильной стилистической ноте)и *шутки и проделки*;
* обобщенно уклончивые в своей местоименности, но семантически мощные кванторы всеобщности *все* и *ничего*;
* кем-то выращенные и срезанные, кем-то преподнесенные и кем-то поставленные в вазу с водой розы – целый *десяток*;
* опять-таки неизвестно кем, – благодаря страдательному залогу – *забытые* происшествия прошлой ночи и тщательно *вымытые* на блистающей отсутствием хозяев *кухне* еще недавно служившие гостям *тарелки*;
* и, наконец, венчающее всю эту серию предложение в действительном залоге, с полноценным, но, увы, совершенно безличным подлежащим *Никто*, доводящим до логического предела линию, начатую его тоже тотальным антонимом *все*.

Не менее красноречива, но еще более утонченна и потому почти незаметна, организация тропов, проецирующих человеческое начало на неодушевленных протагонистов отрывка – на ночные, а затем и некоторые другие *цветы*. Основной ход состоит здесь в том, как лейтмотивный модус «отрицательности» оригинальным образом способствует мотивировке тропов, но тем самым и их прозаизации.

Первый троп стихотворения – утверждение, что *цветы...* ***спят***, – вообще находится на грани между стертой метафорой и буквальным употреблением, поскольку цветы являются живыми организмами, так что их суточный цикл «закрывания – раскрывания/распускания» может описываться в деловой прозе и глаголами *засыпать – спать – просыпаться*[[10]](#endnote-10). А далее факт этого «сна», метонимически соотнесенный со спящими где-то рядом людьми, используется как мотивировка упорного отказа цветов реагировать на поливку, вслушиваться в телефонные звонки и помнить о вчерашнем безобразье, – тоже в метонимический унисон с подразумеваемым аналогичным поведением обитателей квартиры. Мотивировка эта достаточно, – если не чересчур, ибо в тривиальном смысле, – убедительна: натурализации подлежит не утверждение чего-то невероятного, а, напротив, его отрицание, возвращающее всю ситуацию в прозаический мир обыденных реальностей. Цветам, будь то ночным или дневным и уж тем более закрывшимся, естественно **не** пахнуть, **не** реагировать, **не** функционировать, **не** помнить. Простейший пример такого неопровержимого argumentum ad negationem – ироническое применение поговорки *У него денег куры не клюют* к бедняку: ...*не клюют, потому что* *у него нет ни денег, ни кур.*

Тропика стихотворения подрывается этим лишь отчасти, – у цветов обнаруживаются метафорические *уши* (подкрепленные фонетическим, да, собственно, и этимологическим стыком с *ушатами*) и *ночные фантазии*, но важный шаг в сторону буквализации происходящего уже сделан. В последующих строках уровень образности постепенно снижается. Мысль, что *состав земли не знает грязи*, звучит как, может быть, слишком решительно сформулированная, но допускающая буквальное понимание[[11]](#endnote-11). Очистка воздуха цветочным ароматом – вещь реальная, хотя и звучащая слегка гиперболизировано, а утверждение о «бессвязности» действий роз верно опять-таки именно в силу своей тривиальности. Глагол *льет* применительно к *аромату*, источаемому *розами*, классическим и провербиально пахучим цветком любви, довольно поэтично, но и это не более чем стертая метафора (позволяющая, впрочем, поставить поведение действие роз в единый «водный» ряд с *поливкой*, *ушатами* и мытьем тарелок)[[12]](#endnote-12).

Переход от фигуральных утверждений к буквальным сопровождается передачей эстафеты от загадочных и «негативных» ночных цветов к более обычным и позитивным дневным – *десятку роз в стеклянной вазе* (обезличенных небрежно округленным числительным). И совершенно уже прозаично – фактографично, без-о́бразно – заключительное четверостишие, в каком-то смысле возвращающее нас от лирической медитативности ЦН к повествовательной стилистике «Вакханалии» в целом.

В связи с выявленной прозаической установкой финала стоит остановиться на некоторых фабульных неувязках «Вакханалии», особенно в той мере, в какой это касается ЦН. Выше мы не случайно говорили о месте действия предыдущих отрывков как о квартире/даче.

В пользу городской квартиры говорят такие детали, как урбанистический начальный фрагмент (*Город. Зимнее небо <…> Новостройки, дома*), соседство театра, где только что играла *артистка*, *проходные дворы, окно ширпотреба, лестничный ход*, *люстра*, *телефонный аппарат*[[13]](#endnote-13), а в пользу дачи – *двери с лестницы в* ***сени***, перегрев *печей*, *поливка* с помощью *ушата*[[14]](#endnote-14)и, last but not least, *ночные цветы* – *цветы садовых гряд.*

Налицо некоторый монтаж города и дачи. Более того, с неоднократно подчеркиваемым в стихотворении зимним антуражем (*Зимнее небо*; *И опять мы в метели*; и т. п.) плохо согласуются отчетливо летние *ночные цветы* на *садовых грядах*, так что к совмещению города и загорода добавляется совмещение зимы и лета.

Подобные поэтические вольности вполне в духе Пастернака, вспомним хотя бы анахронистическое присутствие в 1-м фрагменте «Вакханалии» давно снесенной к тому времени церкви Бориса и Глеба[[15]](#endnote-15). Эти хронотопические неточности можно считать неизбежными издержками стремления поэта совместить несколько трудно совместимых моментов:

подготовк[у] “Марии Стюарт” в театре и две зимних именинных ночи в городе (я лето и зиму живу на даче) в конце февраля <…> **стянуть** **это разрозненное и многоразличное воедино** (письмо к А. К.  Тарасовой 5 августа 1957, Переделкино; *Пастернак 2003–2005*: X, 239).

Одной из двух именинных ночей в городе было

празднование «сдвоенн[ого] д[ня] рождения Всеволода Иванова и Константина Федина» (24 февраля 1957 г.), «[н]епосредственным отзвуком которого стал <…> набросок», в котором появляются строки: *Цветочные корзины, Сирень и цикламен. Из рам глядят картины <…>* мотив, позднее получивший название “Вакханалии”» [*Пастернак 1997*: 684–685].

Известно, что, тяжело заболев в марте 1957 г., Пастернак провел два месяца в кремлевской больнице, а потом еще два в подмосковном санатории «Узкое», бывшем имении Трубецких, связанном для Пастернака и с памятью Владимира Соловьева, а затем вернулся в Переделкино. «Вакханалия» была написана и отделана лишь в августе, и в ней невольно отразился сложный хронотоп ее создания – то, как «возникло это зимнее стихотворение в летнее время» (письмо Нине Табидзе из Переделкина 21 августа 1957 г.; *Пастернак 2003–2005*: X, 249).

Что совершенно особняком в этом отношении стоит ЦН – всего *час назад* творилось зимнее *безобразье*, однако для того, чтобы о нем *не помнить*, привлекаются летние *ночные цветы* – хорошо согласуется с его резким отличием этого отрывка «Вакханалии» от всех остальных. Правдоподобным представляется предположение, что ЦН могло первоначально замышляться в качестве стихов Юрия Живаго в pendant к тому «большому фрагменту о цветах <…> [который] был написан для “Доктора Живаго” и выпал из романа, когда Пастернак его сокращал и упрощал (об этом рассказала Ивинская)» [*Быков 2005*: 758]. Собственно, и сохранившийся пассаж о цветах в главке о прощании близких с телом Живаго в конце августа (ч. XV, гл. 13), рядом деталей перекликается с «Вакханалией» и в частности с ЦН:

Из коридора в дверь был виден угол комнаты с поставленным в него наискось столом. Со стола в дверь <…> смотрел суживающийся конец гроба <…>

Его окружали **цветы** во множестве, целые кусты редкой в то время белой **сирени, цикламены**, цинерарии в горшках и **корзинах** <…>.

Цветы загораживали свет из окон. Свет скупо просачивался сквозь наставленные цветы на восковое лицо и руки покойника, на дерево и обивку гроба. На столе лежал красивый узор теней, как бы только что переставших качаться <…>

В эти часы, когда общее молчание <…> давило почти ощутимым лишением, **одни цветы** были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда.

Они **не просто цвели и благоухали**, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, **источали свой запах**, и, **оделяя всех своей душистою силой, как бы что-то совершали**.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, **в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов** сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни <…>

[*Пастернак 2003–2005*: IV, 489–490]

Обратим внимание на незаметную, но существенную смену декораций в конце эпизода (аналогичную происходящей в ЦН): последний абзац неожиданным риторическим турдефорсом (с парадоксальным употреблением слова *Здесь*) переносит действие из московской квартиры покойного на кладбище.

В целом, несмотря на различие ситуаций и роли, отведенной цветам, сходство с «Вакханалией» значительно и свидетельствует об архетипическом родстве между поэтическим мотивом «ничто» в ЦН и темой смерти во весь ее рост в «Окончании» романа.

1. **Ритм, рифмовка, синтаксис**

Формальная структура ЦН примечательна как своим отличием от предыдущих фрагментов «Вакханалии», так и своеобразием на общем фоне пастернаковской поэзии. Как известно, Пастернак «боролся против образования семантических ореолов – устойчивых связей между содержанием и стихотворной формой. В ранних стихах – поиск уникальной разновидности размера для уникального содержания каждого стихотворения. В поздних – поиск универсальной простоты, которой можно одинаково хорошо высказать все» [*Гаспаров 1997а*: 517].

ЦН сочетает обе эти тенденции.

В ряде набросков «Вакханалии»

Пастернак изберет сначала трехстопный ямб: *Сверкают люстр подвески, Стол ломится от вин. Сватья, зятья, невестки, День чьих-то именин* <…> Потом – тем же размером – попробует писать другое стихотворение, уже о зимнем городе: *Машины разных марок, свет стелющихся фар. Не видно крыш и арок, но ярок тротуар...*

[*Быков 2005*: 755; см. также *Пастернак 1997*: 687]

Начальный отрывок он сначала напишет в виде трех четверостиший четырехстопного дактиля:

*В городе хмурится зимнее небо, Ветер врывается в арки ворот. Тянутся люди к Борису и Глебу, Слышится пенье и служба идет <…>*

[*Пастернак 2003–2005*: II, 347]

Но, в конце концов, остановится на двухстопном анапесте с частыми внеметрическими и ударениями на первом слоге (*Г****о́****род. Зимнее небо*) – для всех фрагментов, кроме заключительного, написанного четырехстопным ямбом, тоже не совсем стандартным.

Ритмические особенности ЦН состоят в следующем.

* Из 18 строк всего пять (9 и 15–18) написаны самой обычной IV формой – с пропуском ударения на 3-й стопе; это необычно низкий процент для русской поэзии XIX–XX вв. вообще и для всех периодов Пастернака, включая поздний.
* Напротив, очень высока доля полноударной I формы – 8 строк.
* Типично пастернаковская III форма, с пиррихием на 2-й стопе, представлена всего лишь дважды (строки 3, 10), плюс дважды – еще более изысканная VI, с двумя безударными стопами, 1-й и 3-й (строки 6, 12).

То есть в целом ЦН более полноударно, чем обычный пастернаковский стих, и в меньшей степени следует характерному для него ритмическому рисунку с сильными началами и концами строк, противопоставленными безударному «провалу» в середине (на 2-й и 3-й стопах).

Картина осложняется внеметрическими ударениями.

* Их пять – на *Хоть, два-, Пел, Так, Всё* (строки 4, 3, 6, 7, 12).
* В четырех случаях они приходятся на 1-й слог, чем отчасти компенсируется сравнительная общая слабость начальных стоп, особенно там, где возникают спондеи на 1-й стопе (строки 3, 7).
* В двух случаях (4, 7) внеметрическое ударение, накладываясь на I форму, дает пятиударные строки, а в двух других (6, 12) частично восполняет слабую ударность VI формы.
* В последней строке не исключено факультативное внеметрическое ударение на 3-й стопе – благодаря скандирующему произношению слова *н****и́****-чег****о́****,* чем создается эффект мерцания между двумя доминирующими в тексте формами ямба – IV и I. Такое дидактическое скандирование отрицательных местоимений (*ни-ко-му, ни-ко-гда, ни за что, ни-че-го*) входит в готовый интонационный репертуар русской речи и хорошо подготовлено обилием в ЦН полноударных строк и упором на четыре -*н-* в данной строке: ***Н****икто* ***н****е пом****н****ит* ***н****ичего.* В резонерской концовке отрывка и стихотворения в целом (типа *Жизнь прожить – не поле перейти*) такое отчеканивание слогов еще более оправданно[[16]](#endnote-16).

Общим эффектом подобного ритмического рисунка является утяжеление стиха, звучащего – в данных синтаксических и строфических условиях (о которых ниже) – как замедление, успокоение, соответствующее теме ЦН. А преобладание «интересных» ямбических форм и их вариантов в основной части текста, с сосредоточением самой «нормальной» IV формы, напротив, в четырех заключительных строках, вторит уже отмеченному замыканию структуры на подчеркнуто прозаической ноте.

Очевидным образом «прозаичен» и синтаксис отрывка.

* Он строго повествовательный – нет ни вопросов, ни восклицаний.
* Преобладают простые предложения, отсутствуют сколько-нибудь острые инверсии и анжамбманы. Налицо один причастный оборот (строка 10) и три придаточных (в строках 3, 5–6 и 13–14), но максимальная длина предложений остается скромной (2–3 строки), а порядок слов нормальным.
* Последнее четверостишие образуют четыре простых предложения, идеально укладывающихся в свои строки.

«Прозаичен» и эффект, создаваемый единственным отклонением синтаксиса ЦН от «нормы» – характером несовпадения синтаксических членений с рифменной схемой, к которой мы и перейдем.

Организация рифм в ЦН необычна: ***aBaBaaaCCaCaCCdEEd***. В противоположность четкой и энергичной строфике остальных фрагментов, она отличается явной нестройностью.

* Первые четыре строки образовали бы правильное четверостишие с перекрестными рифмами, но 4-я строка начинает новое предложение, включающее и строки 5-ю и 6-ю.
* Вроде бы складывается шестистишие, замыкаемое не одинарной, а двойной рифмой ***а*** (***aBaBaa*)**,однако такому осмыслению противоречит появление в 7-й строке еще одной рифмы ***a*** подряд, которая тоже не замыкает рифменного рисунка, а открывает новое предложение и в какой-то мере новое четверостишие, на этот раз опоясывающей рифмовки, завершающееся полноценной точкой (строки 7–10).
* Четверостишием лишь в какой-то мере оно является потому, что его начальная рифма (***а***) переходит в него из предыдущей цепи и еще вернется в 12-й строке, а вторая (***С***) станет первым звеном цепи, простирающейся за пределы этого четверостишия (строки 8, 9, 11, 13, 14).
* Строки 11–14, тоже завершающиеся точкой, могут восприниматься либо как самостоятельное четверостишие, хотя и построенное на уже знакомых рифмах и с нестандартной схемой ***CaCC***,либокак вторая часть опять-таки нестандартного восьмистишия.
* Зато безупречно стандартно заключительное четверостишие с уже раз опробованной опоясывающей рифмовкой, построенное на двух совершенно новых рифмах, синтаксически самостоятельное и завершенное.

Строфика ЦН представляет таким образом нередкую у Пастернака картину довольно свободной рифменной последовательности с длинными неправильными цепями одинаковых рифм (7 рифм ***а****,* 5 рифм ***С***).

Характерной пастернаковской чертой этой последовательности является и бросающееся в глаза фонетическое сходство двух главных рифменных цепей.

* Их связывают: общий ударный гласный *[А]* плюс соседние согласные *[Т], [З], [Р], [Н]*, по отдельности или в той или иной комбинации (*по****дряд*** *– аппа****рат*** *– г****ряд*** *– фа****нтаз****ий – безоб****раз****ья –* ***назад*** *– г****ряз****и*)[[17]](#endnote-17).
* Если схему рифмовки переписать с учетом этой фонетической общности рифм, условно заменив ***С*** на ***А***, получим: ***aBaBaaaААaАaААdEEd****,*и тогда еще яснее проступит трехчастная рифменная композиция.
* Обрамляющей перекличке начального и конечного четверостиший способствует как отличие рифменных гласных от средней части (*[И] – [А] – [Е, О]*), так и наличие общего суффиксального *[К]* (*полив****к****а/обрыв****к****а –- продел****к****и, тарел****к****и*)*,* полностью отсутствующего в середине.

Резюмируя, можно сказать, что отрывок начинается с поисков четкой катренной строфики (подобной остальным фрагментам), после чего следует размывание этой установки в длинном, однообразном, но «неправильном» срединном куске и ее успешное осуществление в заключительном четверостишии.

Каков же смысловой ореол этой рифменной композиции – каким образом он работает на тему ЦН? Тщательно прописанная сбивчивость большинства рифменных и ритмико-синтаксических ходов созвучна лейтмотивной отрицательности стихов «про ничто». Перетекание сходных рифм и синтаксических структур через непрочные границы эфемерных четверостиший подобно тем теневым контактам, которые возникают лишь под знаком «присутствия в отсутствии» – так сказать, *без всякой связи.* Четкость же финального четверостишия, диктующаяся общей композиционной потребностью в концовке, тоже по-своему подчеркнуто негативна. Это четыре простых предложения, по длине равных стихотворным строкам, отчетливо негативного содержания, написанных самой простой формой ямба (если не считать мерцающего ударения на отрицательном *ни*- в 3-й стопе), свободных от тропики, замыкаемых решительной мужской рифмой на закрытое *[О]*[[18]](#endnote-18).

**ПРИМЕЧАНИЯ**

Печатается впервые.

За замечания и подсказки я благодарен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, Е. В. Капинос, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой.

1. В Полном собрании сочинений (см. *Пастернак 2003–2005*: II, 185) отрывки 5-й и 6-й не разделены – видимо, по ошибке; во всех остальных изданиях строка *И на эти-то дива* идет после отбивки, открывающей 6-й отрывок. [↑](#endnote-ref-1)
2. Впрочем, элемент повествовательной отстраненности, эпической надмирности в изображении людских страстей чувствуется уже и в предыдущих фрагментах «Вакханалии». [↑](#endnote-ref-2)
3. О моей трактовке поэтического мира Пастернака см., без дальнейших отсылок: *Жолковский 2011а*. [↑](#endnote-ref-3)
4. Литературный топос «ничто» – тема для особого исследования. Красноречивый образец этого топоса – загробное стихотворение Бунина <«Без меня»> (см. *Жолковский* *2009*: 53–55); возможный кандидат – гётевско-лермонтовские «Горные вершины...». Интереснейшую параллель к ЦН как картинке без людей, но полной рефлексов человеческого обихода, представляет рассказ Р. Брэдбери «Будет ласковый дождь» («There Will Come Soft Rains»; 1950), где в доме, уцелевшем после тотального ядерного уничтожения человечества, продолжают функционировать системы заботливого поддержания условий человеческой жизни. [↑](#endnote-ref-4)
5. Кстати *любка*, *маттиола* и *ночная фиалка* – один и тот же цветок, ср. в черновом варианте «Любки»: *Зовут их любкой. Александр Блок, Сестра, жена и сын – ночной фиалкой.*  [↑](#endnote-ref-5)
6. Небольшой букет символистских ночных цветов, вводимый обобщением: «“Опьяняющее” действие ночных цветов соединяет эротическо-мистическую креативность с поэтической» – см. *Ханзен-Лёве 2003*: 601. [↑](#endnote-ref-6)
7. На этом соотнесении *ночных цветов* ЦН с чувственным *безобразьем* прошлой ночи могли сказаться эротические и другие архетипические коннотации «Ночной фиалки» Блока, в которой, впрочем, примечательно преобладание одурманенности, оцепенения и забвения, родственных не столько ночному безобразью, сколько утренней непрошибаемости ночных цветов в ЦН. [↑](#endnote-ref-7)
8. Даже Фет, начинающий с того, что *Целый день спят ночные цветы,* далее сосредотачивается на ночном общении героев. [↑](#endnote-ref-8)
9. Этот сдвиг выдержан в духе одной из частых разновидностей контакта – тождества того, что находится «здесь», в доме, и «там», в пейзаже, ср. *И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распутье, На улице и в мастерской* («Земля»). [↑](#endnote-ref-9)
10. См., например: http://plantlife.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st032.shtml [↑](#endnote-ref-10)
11. Мотив чистоты / грязи в контексте разговора о ночных цветах возникает у Пастернака в раннем варианте «Любки»: *Дыша внушеньем диких орхидей, Кто пряностью не поперхнется? Разве Один поэт, ловя в их духоте* ***Неведенье о чистоте и грязи.*** [↑](#endnote-ref-11)
12. Форма ***льет*** отсылает к 3-му отрывку «Вакханалии», где Мария Стюарт *В юбке пепельно-сизой Села с краю за стол.* ***Рампа яркая снизу Льет ей свет на подол***, – световому эффекту, в свою очередь программно перекликающемуся с 1-м отрывком, где *Лбы молящихся, ризы И старух шушуны* ***Свечек пламенем снизу Слабо озарены.*** «Пастернак объяснял, что в “Вакханалии” ставил перед собой пластическую задачу передать разного происхождения свет снизу» [*Пастернак 1997*: 687]. [↑](#endnote-ref-12)
13. На даче у Пастернака не было телефона, ср. в его альбомном экспромте «А. П. Зуевой» (1957): *У нас на даче въезд в листве, Но, как у схимников Афона,* ***Нет собственного телефона. Домашний телефон в Москве***(см. *Пастернак 2003–2005*: II, 280, *Пастернак 1997*: 684).

Разумеется, *именинный кутеж* «Вакханалии», особенно учитывая его реальные прототипы, не следует привязывать к жилищам самого Пастернака. [↑](#endnote-ref-13)
14. Ушаты есть у Пастернака в дачной и очень негативной «Ложной тревоге» (1941): *Корыта и* ***ушаты****, Нескладица* ***с утра,*** *Дождливые закаты, Сырые вечера <…> И вижу смерть в упор*. [↑](#endnote-ref-14)
15. Об этом анахронизме см. *Клятис-Сергеева, Лекманов 2010.* [↑](#endnote-ref-15)
16. Именно так читает ЦН артист Михаил Царев: (http://www.playcast.ru/?module=view&card=914775&code=fbb28dda1f4aa080cf9a4c70d1a492eaf71a7250).

Ср. также игру Пастернака со скандированием ключевого слова в строчке ***Реже-реже-ре-же*** *ступай, конькобежец* («Зимнее небо»; 1915; см. Наст. изд. С. 000). [↑](#endnote-ref-16)
17. Сходное породнение соседних рифменных цепей (на *[АЗ]* и *[АР]*)есть в нейгаузовской «Балладе» Пастернака (см. *Жолковский 2011а*: 352). [↑](#endnote-ref-17)
18. Рифма *торжество/ничего* есть у Пастернака в сравнительно ранних «Стрижах» (1915/1917), где «отсутствие» дается под знаком безоговорочного экстаза: *И нет у вечерних стрижей* ***ничего****, Что б там, наверху, задержало Витийственный возглас их: о* ***торжество****, Смотрите, земля убежала!* [↑](#endnote-ref-18)