**«Во всем мне хочется дойти…» Пастернака (1956):**

**диалектика сути**

[Л]учшие произведенья мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рожденьи.

Борис Пастернак

В этом позднем, отчетливо дидактическом стихотворении, казалось бы, все ясно, как того и требует стремление к *сути*, и, значит, разбирать особенно нечего. Я в течение полувека воспринимал его именно так, хотя какие-то зигзаги и неувязки, – выражаясь по-риффатерровски, «неграмматичности»[[1]](#footnote-1), – мне в нем всегда мерещились, подталкивая к анализу. Попробую разобрать его в более или менее свободном формате медленного чтения, всматриваясь как в движение смыслов, так и в поэзию грамматики.

**I**

1. Исходный тематический импульс задается первыми же строками:

Во всем мне хочется дойти

2 До самой сути.

Это предложение – синтаксически простое, умеренно распространенное, а по смыслу и порядку слов четко нацеленное на *суть*. При этом *суть* сразу же предстает соотнесенной с тем *всем*, квинтэссенцией чего она по определению является, и с той проблематичностью, которая присуща человеческому покушению на абсолюты, откуда скромная модальность инфинитивного оборота *хочется дойти*, подхваченного, впрочем, повтором приставки *до-* в аналогичном предлоге следующей строки Речь заводится не столько о высушенной абстрактной сути, сколько о конкретном (и настойчивом) стремлении до нее добраться.

В поэтическом мире Пастернака мотив *сути* – один из инвариантных[[2]](#footnote-2), причем спектр его воплощений включает как полное отрицание всего не-существенного, так и разные градации более гармоничного соотношения сути с ее внешними оболочками, ср.

*Что в том, что на вселенной маска? <...> Но вещи рвут с себя личину, Теряют стыд, роняют честь;*

*Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула*;

*Но ветер смел с гражданства шелуху, И мы на перья разобрали крылья*;

*Слова могли быть о мазуте, Но корпуса его изгиб Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги*;

*История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом*;

*Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй, Из которых хлопья шьют;*

*А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносилен* <...> *Твой смысл, как воздух, бескорыстен* <...> *Словесный сор из сердца вытрясть И жить, не засоряясь впредь*;

*И вот я вникаю наощупь В доподлинной повести тьму*;

*Ворочая балки, как слон, И освобождаясь от бревен, Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован. Томившийся в ней поделом*, *Но пущенный из заточенья* <…> *Дорога со всей прямотой Направилась на крематорий*;

*Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом*;

*Он в глыбе поселен, Чтоб в тысяче градаций Из каменных пелен Все явственней рождаться;*

*И неба безобразье, Как речь сказителя из масс И женщин до потопа, Как обаянье без гримас И отдых углекопа*;

*А потому, что только там Шла жизнь без помпы и парада <…> Был осязателен без фраз, Вещественен, телесен, весок Уклад подвалов без прикрас И чердаков без занавесок.*

Соответствующие сдвиги в трактовке *сути* во многом определят ход поэтического сюжета нашего стихотворения.

Установке на *суть* вторит намечаемая первыми же двумя строками строфика: чередование четырех- и двустопных ямбов с соответственно мужскими и женскими окончаниями (42мж). Длинные строки как бы представляют идею *всего*, а вдвое более короткие – идею его *сути*. Впрочем, говоря вдвое, мы невольно впадаем в подсказываемое терминологией преувеличение, поскольку расположение окончаний (мужских в длинных строках, а женских в коротких) смазывает пропорцию: реально имеет место пропорция 8:5, а не 8:4 (и тем более не 9:4, как при 42жм).

Более того, на стыке нечетной строки со следующей четной (...*дойти/ До самой...*) образуется как бы правильная ямбическая последовательность, способствующая слитному прочтению, – а не резко противопоставительному, возникающему при обратном порядке окончаний, ср. «Матрос в Москве»:

Чтоб фразе рук не оторвало

И первых слов

Ремнями хлещущего шквала

Не унесло.[[3]](#footnote-3)

Смазанность противопоставления обращает на себя внимание и в рифмовке, где велико «ненужное» сходство между разными рифмами: благодаря общему, хотя и по-разному акцентированному, слогу -*ти*, рифменные слова *дойти* и *сути* (к тому же, оба двусложные) звучат почти как варианты одного[[4]](#footnote-4). Это ослабляет контраст между *сутью* и стремлением к ней, породняет их.

1. В заключительных строках I строфы:

В работе, в поисках пути,

4 В сердечной смуте

начинается постепенное развитие исходного импульса: краткое *во всем* развертывается в перечисление однородных членов, указывающих на те сферы, где происходит поиск *сути.* Налицо органичное применение к теме *все* приема варьирования[[5]](#footnote-5), особенно уместное при разработке именно таких тем, как *суть.* Интересен в этом плане характер того «разного», которое будет привлечено к варьированию *сути*. Для поэтики Пастернака, с ее акцентом на «великолепии и силе»[[6]](#footnote-6), важнейшим параметром этого приема является мощность варьирующих перечислений – их длина, настойчивость, причудливость, противоречивость.

Упоминание о *работе* звучит дежурно-нейтрально, а слова *поисках* и *смуте* развивают ноту скромности, модальности, человеческого несовершенства, а тем самым и силы, точнее, ее ограниченности. Но пока что проблематизация *сути* остается латентной.

Фонетически продолжается и даже усиливается согласование разных рифменных пар: к -*ти* добавляется огласовка на *у*, как ударное, так и безударное. К тому же, строфа скрепляется многообразными аллитерациями: 3*бо/по/пу;* 4*с-/с-;* 1/3*О–О–И*. Таким образом, подтверждается установка на уравнивание сути и всего остального.

Некоторая неправильность, то есть нечто обратное *сути*, обнаруживается в синтаксисе и порядке слов. Грамматически перечисление представляет собой вполне логичное распространение первых слов лейтмотивного предложения -- косвенного дополнения *во всем*. Но присоединено оно не к этому дополнению, а к концу предложения, после других членов. В результате создается ощущение некоторой вольности, разговорной неформальности речи, сочетающее эффекты легкости, простоты и в то же время силы – энергии, позволяющей преодолеть синтаксическую нестандартность[[7]](#footnote-7).

1. Второе четверостишие:

До сущности протекших дней,

До их причины,

До оснований, до корней,

8 До сердцевины

подхватывает тенденции, наметившиеся в первом.

Оно целиком сводится к развертыванию в уже опробованный перечислительный формат еще одного члена первого предложения – косвенного дополнения *до... сути*. Интенсивность нанизывания однородных членов возрастает: теперь их уже не три, а пять, причем два (*оснований, корней*) во множественном числе (во мн. ч. стоят и зависящие от однородных существительных слова *протекших дней* и *их*). Усилен – до настойчивой анафорики – и повтор предлога *до* из I строфы[[8]](#footnote-8).

Присоединено это перечисление вполне логичным и уже предсказуемым образом, но опять с некоторым нарушением синтаксического порядка, так что в целом правильное соотнесение новых членов с членами исходного предложения происходит как бы по принципу не столько строгого подчинения, сколько свободного сочинительного примыкания. Это несколько противоречит идее *сути*, которой скорее сродни четкая иерархия. Нарушение порядка и его подразумеваемое восстановление по праву разговорной вольности опять-таки акцентирует мотив энергии, силы.

Силу демонстрирует и богатый набор синонимов исходной *сути*, в котором преобладают более абстрактные категории (*сущность, причина, основания*), но присутствуют и их более конкретные эмблематические воплощения, причем с характерными «органичными», природно-растительными, коннотациями (*корни, сердцевина*).

В плане строфики продолжает развиваться игра с относительной весомостью нечетных и четных строк: последние постепенно стремятся к односоставности (*До самой сути – В сердечной смуте – До их причины – До сердцевины*), и в 8-й строке остается всего одно ударение. Так подспудно иконизируется идея *сути*.

Фонетически, хотя сами рифмы меняются, их согласование между собой и с I строфой продолжается. В четных рифмах сохраняется ударное *И* из I строфы, а все четыре окончания второй содержат *н*, которое пронизывает строфу в целом, присутствуя во всех пяти однородных существительных, а в 1-й строке и в слове 7*оснований* даже дважды*.*

На укрепление связей между двумя первыми строфами работает и перекличка их заключительных строк: 8*сердцевины* и 4*сердечной.*

1. В третьей строфе:

Все время схватывая нить

Судеб, событий,

Жить, думать, чувствовать, любить,

12 Свершать открытья

принцип почленного развертывания лейтмотивной начальной фразы применяется теперь уже не к ее дополнениям, а к самому сказуемому, точнее, к его инфинитивной части *дойти*. При этом мощность перечисления остается на достигнутом уровне (пять), но с интенсифицирующим распространением на другую, более динамичную, грамматическую категорию – глагол (хотя и выступающий в неличной форме).

Правда, сам набор глаголов выглядит не очень сущностно (а скорее стандартно-декларативно, если не официально по-советски), но формально строфа усилена с помощью целого ряда эффектов. Тут и внеметрическое ударение (на *жить*), и первый случай четырехударности строки, и беглость перечисления (на этот раз беспредложного) почти исключительно однословных членов.

Кроме того, синтаксический репертуар предложения выходит еще дальше за пределы простой распространенности – осложняется теперь не только однородными членами, но и деепричастным оборотом. Происходит как бы развертывание представленного уже в исходной фразе сочетания двух глагольных форм *хочется дойти*. На уровне деепричастной конструкции, в свою очередь, воспроизводятся мотивы *всего* (*все время*), *сути* (*нить*, *открытья*), перечислительности (*судеб, событий*) и силы (*схватывая*).

В рифмовке нарастает перекрестное согласование разных рядов: все четыре рифмы содержат ударное *И* в соседстве/окружении *-т’* (а иногда и безударного *и*; особенно сильно сходство 10*событий*/11*любить*);этим они перекликаются с рифмами двух первых строф. А строка 10*Судеб, событий* сильно аллитерирована сама по себе и отчасти вторит ключевой 2*сути* и 3*работе.*

Три начальные строфы, прочно спаянные на разных уровнях структуры, образуют первую часть композиции стихотворения. Обозревая их как целое, можно заметить, что неформальное присоединение перечислений (в 3-й и 4-й строках, а затем во II и III строфах) следует определенной – сущностной, иерархической – логике. Оно начинается с самого слабого члена исходной конструкции – косвенного дополнения (*в чем*), переходит к сильноуправляемому дополнению (*до чего*) и, наконец, к инфинитивной части сказуемого (*делать что*),то есть как бы восходит от внешних обстоятельств к чему-то все более и более главному. Однако до уровня собственно сказуемого (личного глагола *хочется*, управляющего инфинитивом *дойти*)дело не доходит. Это остается на долю дальнейшего развития.

**II**

Второе звено композиции, тоже трехстрофное, четко отделено от первого на всех уровнях текста – семантическом, грамматическом, фонетическом. Меняется осмысление *сути,* наклонение глаголов, огласовка рифм. Но сохраняется и ощутимое единство развертывающегося лирического сюжета.

1. Прежде всего, содержательно, в четвертой строфе:

О, если бы я только мог

Хотя отчасти,

Я написал бы восемь строк

16 О свойствах страсти

происходит сильнейший эмоциональный всплеск, выраженный экспрессивными словесными и синтаксическими средствами (восклицанием *О*, оборотом *если бы... только*, сослагательными формами с *бы*). Этот всплеск вторит смене или, по крайней мере, уточнению темы стихотворения: от *сути, поисков* и *работы* вообще поэт переходит к непосредственному разговору о *страсти* (как выяснится, любовной, развивающей мотив *сердечной смуты*) и ее поэтическом воплощении (*написал бы восемь строк*).

При этом конструкция *если бы... мог* – *написал бы* подхватывает мотив скромной модальности и ограниченной силы (*О*; *мог*; *если бы*; *хотя отчасти*), заданный лейтмотивным *хочется*, и поднимает его на новую ступень. Перед нами уже не элементарная инфинитивная конструкция и даже не осложненное простое предложение с деепричастным оборотом, а разветвленное сложноподчиненное предложение (с условным придаточным в сослагательном наклонении), в котором все прописано впрямую. Обратим внимание, что действия лирического субъекта, хотя и мыслятся в сослагательном наклонении, под знаком *бы*, но в какой-то мере переходят из безлично-виртуального инфинитивного плана (*хочется дойти*) в ~~несколько~~ более конкретную сферу личных форм глагола (*написал*).

Преображается и сам мотив *сути.* Он принимает вид неких кратких, но многозначительных *восьми строк* намечаемого стихотворения, посвященных предположительно важнейшим, сущностным *свойствам страсти*. Таким образом продолжается колебание между абстрактностью *сути* и ее более конкретными акциденциями, ожидающее разрешения. Выбор числительного *восемь*, по-видимому, отсылает к традиционному минимальному размеру любовного стихотворения в русской лирике (как в «Я вас любил...» и «На холмах Грузии....» Пушкина).

Открывающий строфу эмоциональный подъем возникает на гребне интенсивных перечислений предыдущих строф. Но в самой IV строфе (как и в двух начальных строках стихотворения) перечислений нет. Здесь, в начале второго звена композиции, теперь уже на пространстве целого четверостишия, задается новый вариант тематического импульса, обобщенно (ср. 15*восемь строк* с 1*во всем*) программирующий дальнейшее развертывание сюжета.

В плане рифмовки (на *О* и на *А*) IV строфа радикально отходит от инерции первых трех строф, демонстрируя лишь минимальную преемственность (в виде безударных окончаний на -*ти*). Фонетически заметна аллитерация на *с*, присутствующая в большинстве слов, а в эмблематичных ***с****вой****с****твах* ***с****тра****с****ти* – даже по два раза (ср., кстати, ***с****хватывая...* ***с****удеб,* ***с****обытий...* ***с****вершать* в предыдущей строфе).

1. В пятой строфе:

О беззаконьях, о грехах,

Бегах, погонях,

Нечаянностях впопыхах,

20 Локтях, ладонях

опять вступает мотив перечислений, развертывающих, на этот раз без какой-либо синтаксической нестыковки, непосредственно предшествующую умеренно абстрактную категорию – *свойства страсти*. И здесь перечисление впервые дает сильнейший крен от ноуменальных сущностей или хотя бы их эмблематических воплощений (типа *корней, сердцевины, любить, свершать открытья*) в сторону предельно земных, конкретных, материальных, телесных феноменов. Речь заходит о внешних проявлениях *страсти*, причем во многом «неправильных» (*беззаконьях, грехах*), случайных (*нечаянностях*), преходящих (*впопыхах*), мелких (*локтях, ладонях*). Повышению равномерной беглости перечисления этих явлений и подчеркиванию их общей поверхностности способствует одинаковое число – два – ударений в 4-ст. и 2-ст. строках.

В чем они согласуются с исходной установкой на *суть*, это, пожалуй, в установке на краткость, сжатость, малость, то есть синекдохичность, позволяющую им представлять сущность, целое (ср. выше *сердцевину* и *нить*). Но в представление о сути они вносят две существенных, типично пастернаковских, поправки, диктующиеся двумя его подчеркнуто «неправильными» инвариантами.

Одним из них является мотив «счастливой импровизационности», ср.:

*И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд*;

*В окно врывалась повесть бури. Раскрыл, как был,-- полуодет*;

*Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа,-- Мне здесь сновиденье явилось, и счета Сведу с ним сейчас же и тут же*;

*Впотьмах, моментально опомнясь, без медлящего Раздумья, решила, что все перепашет*;

*Незваная, она внесла, во-первых, Во все, что сталось, вкус больших начал. Я их не выбирал...*;

*И, едва поводья тронув, Порываюсь наугад*;

*Ты создана как бы вчерне, Как строчка из другого цикла, Как будто не шутя во сне Из моего ребра возникла*;

*Но чудо есть чудо и чудо есть бог. Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох*.

Другим – мотив «греховности» (разновидность «зловещего»[[9]](#footnote-9)), заряжающий все вокруг своей преступной энергией; ср.:

*И паркет, и тень кочерги Отливают сном и раскаяньем Сутки сплошь грешившей пурги*;

*Гремит плавучих льдин резня И поножовщина обломков*;

*Что делать страшной красоте Присевшей на скамью сирени, Когда и впрямь не красть детей?*

*Гуляет, как призрак разврата, Пушистый ватин тополей*;

*Небо в бездне поводов, Чтоб набедокурить*;

*Любимая -- жуть! Когда любит поэт* <...> *Он вашу сестру, как вакханку с амфор, Подымет с земли и использует;*

*Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту*;

*Я вместе с далью падал на пол И с нею ввязывался в грех*;

*Что ему почет и слава, Место в мире и молва* <...> *Он* [поэт] *на это мебель стопит, Дружбу, разум, совесть, быт*;

*И наподобие ужей, Ползут и вьются кольца пряжи, Как будто искуситель-змей Скрывался в мокром трикотаже*;

*Впрочем, что им, бесстыжим, Жалость, совесть и страх Пред живым чернокнижьем В их горячих руках?*

Но вернемся к нашему стихотворению. В пятой строфе эмоциональный накал и соответственно темп перечисления усиливаются еще и благодаря постепенному отказу от повторения предлога (*о*). А задыхающейся поспешности речи аккомпанирует нагнетание горлового фрикативного согласного *х* (и родственных ему взрывных *к* и *г*). В том же направлении работает синтаксическая и сочетаемостная нескладность, если не неправильность, выражения *нечаянностях впопыхах*. Наряду с эфемерностью минутных проявлений страсти, тем самым акцентируется и мотив силы эмоционального порыва, которым окрашивается проблематика *сути*.

Перечисление, правда, не глаголов, как в предыдущей строфе, а существительных, но зато очень динамичных, иногда отглагольных, достигает нового количественного максимума: их теперь уже не пять, а семь (то есть столько же, сколько дают в сумме инфинитивы и существительные, порознь перечисляемые в III строфе). В сочетании же с обобщающими эти проявления 16*свойствами страсти* получается обещанное число *восемь*, только не строк, а однородных членов. Кстати, здесь не исключена автоотсылка к собственным более ранним восьми (с половиной) строкам -- фрагменту «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918–1922)[[10]](#footnote-10):

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей

И, как лилий, атласных и властных бессильем ладоней!

Отбывай, ликованье! На волю! Лови их – ведь в бешеной этой лапте –

Голошенье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне.

Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей,

Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей,

Целовались заливистым лаем погони

И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей.

– О, на волю! На волю – как те!

Рифмовка продолжает держаться все тех же *А* и *О*, то есть плавно подключается к предыдущей строфе.

1. В следующей, шестой, строфе:

Я вывел бы ее закон,

Ее начало,

И повторял ее имен

24 Инициалы,

делается поворот на 180 градусов – в сторону сухих абстракций (таких, как *закон, начало*). Вершиной этого становятся заключающие строфу *инициалы*, которые не только семантически и метрически (единственностью ударения в строке), но и лексически (единственностью слова, в отличие от *До сердцевины* в 8-й строке) иконизируют сжатость *сути*.

Интертекстуально *инициалы имен* могут отсылать к *заветному вензелю* *О да Е* из «Евгения Онегина» (3, XXXVII) или к знаменитому объяснению Левина и Кити в «Анне Карениной» (4, XIII). В любом случае, они являют предельно минималистскую синекдоху стоящего за ними целого – *страсти*, которая соответственно отодвигается на задний словесный план, дважды скрываясь за местоимением *ее.*

Засушенная синекдохичность инициалов, конечно, прямо противоположна животрепещущей синекдохичности *локтей* и *ладоней.* Аналогичным образом, 21з*акон* контрастно перекликается с 17*беззаконьями*, наглядно демонстрируя противоречивость выявляемой *сути*.

Перечисления теряют свою буйность, сокращаясь до минимума: налицо два однородных сказуемых (*вывел, повторял*), из которых первое управляет двумя однородными дополнениями (*закон, начало*). Красноречиво в этом отношении употребление глагола *повторял*: повторность, то есть перечислительность, обозначена семантически, но не развернута синтаксически, линейно -- в реальное повторение слов или конструкций. Эта свернутость сродни замене *имен* их *инициалами*.

Взятые вместе, контрастные строфы V и VI читаются как те *восемь строк о свойствах страсти*, которые были анонсированы в четвертой.

Рифмовка по-прежнему опирается на *О* и *А*, знаменуя единство всех трех строф второй части композиции.

**III**

Переход к третьей части – очень плавный. Семантика *сути* опять мутирует, и это сопровождается изменениями в фонетике рифм. Общий сослагательный формат первое время (в двух строфах из трех) сохраняется, но тоже претерпевает перемены.

1. Седьмая строфа:

Я б разбивал стихи, как сад.

Всей дрожью жилок

Цвели бы липы в них подряд,

28 Гуськом, в затылок

смещает акцент со *строк* о... *страсти*, на более общие вопросы поэтического творчества – *стихи* вообще. Интерес же к глубинным сущностям, поколебленный неправильностями V строфы, а затем решительно восстановленный сухостью VI, предстает теперь в более спокойном, зрелом варианте, взаимно уравновешивающем *дрожь* мельчайших древесных *жилок* и правильную организацию целого, где все *подряд, гуськом, в затылок*. Заметим, кстати, что нанизывание однородных членов распространяется теперь еще на одну часть речи – наречия, количественно же остается скромным.

Особенно размеренно и в то же время празднично звучит 1-я строчка строфы. В нее целиком укладывается все предложение. В ней впервые появляется сравнение – *как сад*, явно программное. В ней налицо редкое в 4-ст. ямбе ударение на предпоследней стопе, к тому же, акцентирующее ключевое для всей третьей части композиции слово *стихи*. Эффектны аллитерации – на *б* и на *с* (впрочем, аллитерационность не ослабевает и далее: *дрожью жилок*; *цвели бы липы*). Мощно звучит последовательность предложений длиной сначала всего в одну строку, а затем в три.

В роли грамматического субъекта описываемых событий в этой строфе впервые выступает не только лирическое «я» поэта, но и объект, а точнее, плод его деятельности – *липы.* Эти *липы* и их именительный падеж возникают в результате повышения в ранге внешне сходного винительного слов *стихи* и *сад.* В результате им – и, подразумевается, всему поэтическому *саду*, давнему партнеру и alter ego Пастернака (первым предвестием которого в стихотворении были образы *корней* и *сердцевины*), – придается, пусть все еще в пределах сослагательности, некий более независимый и объективный статус. Поэзия как бы выходит за пределы желаний авторского «я» – находит себе место в реальном мире.

Рифмы на *А* сохраняют связь с непосредственно предшествующими строфами, но появляются и рифмы на *И*, напоминающие о первой части композиции, готовя таким образом кольцевое замыкание всей структуры.

1. Восьмая строфа:

В стихи б я внес дыханье роз,

Дыханье мяты,

Луга, осоку, сенокос,

32 Грозы раскаты

возвращается к перволичному формату, но на новом уровне: *сад* *стихов* уже мыслится существующим, и теперь в него можно вносить что-то еще из окружающего мира. Вносятся – при помощи перечисления мощностью в шесть однородных существительных – разнообразные явления природы и сельской жизни, как крупные (*луга, сенокос*), так и синекдохически мелкие (*дыханье роз* и *мяты*, восстанавливающее, наконец, здоровый дыхательный ритм после одышек V строфы) или по крайней мере отдельные (*грозы раскаты*), но явным образом не минималистски сущностные.

Рифмы (на *О* и *А*) частично вторят огласовке предыдущей строфы, но еще полнее – предыдущей, второй, части композиции. Сослагательность тоже следует заданной там инерции, как и перечисления, напоминающие обе первые части. Характерной чертой текста остаются и аллитерационно-парономастические эффекты (*внёс – роз, осоку – сенокос, грозы – раскаты*).

1. Девятая строфа:

Так некогда Шопен вложил

Живое чудо

Фольварков, парков, рощ, могил

36 В свои этюды

подхватывает словесный мотив внесения/вкладывания чего-то из реального пространства жизни в произведения искусства (*В стихи б я внес... – Шопен вложил В свои этюды...*). Но теперь это происходит уже не в сослагательном наклонении, а в изъявительном, причем в уже совершившемся прошедшем времени (общность морфологической формы прош. вр. облегчает переход). Вносятся опять целые огромные явления (перечислением четырех однородных существительных), обобщенные сущностной категорией *чуда*, но чуда явленного, ж*ивого*. Сравнение собственного искусства с бесспорным классическим эталоном одновременно знаменует и масштаб творческих притязаний поэта и скромность их выражения: достигшим желанного *чуда* представлен не лирический субъект, а его великий предшественник.

Из аллитерационных эффектов в глаза бросается последовательность *фольварков, парков,* повышающая эхообразную звучность (музыкальную повторность?) перечисления.

Рифмы на *И* перекликаются с VII строфой, а также с начальными строфами, рифмы на *У –* сначальными и с заключительными.

В целом, третья часть композиции выделена не так четко, как первые две, но трехчастность композиции, венцом которой станет обособленная последняя строфа, представляется несомненной.

**IV**

Замковый характер десятой строфы

Достигнутого торжества

Игра и мука --

Натянутая тетива

40 Тугого лука.

определяется ее смыслом, образно формулирующим суть художественного творчества (как *достигнутого торжества*), и несущей этот смысл словесной структурой.

Прежде всего, строфу отличает от всех предыдущих ее грамматическая форма. Перед нами, наконец, подлинно сущностное утверждение в изъявительном наклонении настоящего времени, но с опущенным глаголом-связкой в панхронном значении вместо личной глагольной формы. Субъектом и предикатом этого гномического уравнения, является не лирическое «я» и не образцовый художник (типа *Шопена*), а сами явления искусства и реального мира, сродни тем *липам*, о которых шла речь в VII строфе. Оба они являются в самом сущностном – именительном – падеже. Идеальной уравновешенности этой формулы соответствует симметричный рисунок (зияние) грамматических структур: Род. пад – Им. пад. – Им. пад – Род. пад.

*Игра и мука*,перекликающиеся по смыслу и звучанию со строкой о *сердечной смуте* и образующие последнюю, минимальную группу однородных существительных, доводят до логического конца мотив модальности творческих *поисков пути*, *сердечной смуты* и *беззаконий.* Одновременно подтверждается и их пульсирующая неабсолютность, и некое вневременное дление *достигнутого торжества*. Эта *достигнутость* вроде бы означает совершенство, но грамматически и семантически родственная ей *натянутость* (и *тугость лука*;кстати, этимологически все три слова родственны[[11]](#footnote-11)), скорее, тяготеют к будущему движению: *натянутая тетива* обещает полет стрелы. Тем самым в финале воспроизводится, и опять в настоящем времени, лейтмотивная установка на потенциальность движения, заданная в 1*хочется дойти*. А одинаковое число ударений в длинных и коротких строках (везде по два) как бы окончательно взаимно уравновешивает – уравнивает в правах – суть и ее проявления.

Рифмы на *У* замыкают композицию всего стихотворения, а рифмы на *А* напоминают о срединных строфах.

*Тетива* -- это еще один эмблематический образ (как *сердцевина*, а также *нить*, с которой *тетива* перекликается и пластически), еще одно сравнение (как *как* *сад*), еще одна броская синекдоха (как *локти* и *ладони*). Образ *тетивы* эффектно оркестрован многократно повторенным, часто предударным *т/д* (напоминающим о I строфе); контрапунктом к которым служат *г/к* в четных строках; и в последней строке *т*, *г*, и *к* встречаются*.* Парономастическими отзвуками слова *тетива* полна вся строфа: *дасТИгнуТАВА ТАржИсТВА наТЯнуТАя ТИТИВА ТугоВА...* Впрочем, наряду с этим здесь происходит и замыкание длинной фонетической цепи, варьирующей *суть*: *доСТигнУТава таржиСТва*[[12]](#footnote-12)*.*

Синекдохичность, как мы помним, тесно связана с мотивами, с одной стороны, ноуменальной *сути*, а с другой – ее внешних, феноменальных проявлений. *Тетива* синекдохична по отношению не только и не столько к *луку* (который ведь упомянут и впрямую), сколько к тому деятелю, который имеет дело с этим луком, но – в соответствии с принципом синекдохи – исключен из финальной картины. Какого же рода деятель там подразумевается?

Можно мыслить лук и тетиву как конечный продукт творчества, то есть результат изготовления мастером, который натянул тетиву на собственно лук (на, выражаясь терминологически, два плеча его древка) и, так сказать, отошел в сторону. Тогда налицо, действительно, полное достигнутое совершенство и полный покой, и ни о каких стрелах речь не заходит.

Соблазнительнее другое истолкование, подсказываемое литературной традицией: тетива, которую натягивает в процессе выстрела эпический герой, например, Одиссей, подтверждающий таким образом свою подлинность и карающий противников – женихов Пенелопы («Одиссея», XXI). В этом случае натянутость неподвижной тетивы оказывается потенциально гораздо более динамичной (более непосредственно чреватой действием) и более синекдохичной (скрывая в себе больший набор актантов). Сила оттягивания тетивы (на этот раз в форме не прямой линии, а напряженной кривой с вершиной, зажатой в руке стрелка), ее *игра и мука* проступают тогда много драматичнее. Заметим, что Пенелопа подпадает под излюбленный пастернаковский тип «пленной красавицы»[[13]](#footnote-13).

Собственно, это второе прочтение практически включает в себя и первое. Дело в том, что, как явствует из перипетий XXI главы «Одиссеи», испытание, не выдерживаемое соперниками Одиссея, состоит не только в том, чтобы оттянув тетиву, поразить стрелой трудную цель, но, прежде всего, в том чтобы натянуть/навязать тетиву на – в переводе Вересаева *упругий* и *гладкий* (то есть, исходно прямой), а в переводе Жуковского – *тугосгибаемый* и *сгибаемый туго* лук (= его древко). Одиссею последовательно удается и то, и другое, после чего он успешно простреливает двенадцать колец на поставленных в ряд двенадцати секирах.

Довольно-таки неожиданное появление лука и тетивы в заключительной строфе в действительности хорошо подготовлено. Сигнал к оркестровке на *т/д* и *у* подан словом *этюды*[[14]](#footnote-14); *игра и мука*, возникающие вслед за строфой о Шопене, звучат отсылкой к соответствующим образам пастернаковского стихотворения 1931 г. «Опять Шопен не ищет выгод...», в частности образам пианистическим, подразумевающим, как и натягивание тетивы, работу пальцев:

Опять трубить, и гнать, и звякать,

И, мякоть в кровь поря, опять

Рождать рыданье, но не плакать,

Не умирать, не умирать;

мотив рук под сурдинку проходит в стихотворении неоднократно, ср.: *схватывая нить, локтях, ладонях, сенокос*, *вложил*; пластически тетиву предвещает не только 9*нить*, но и образ 26*жилок* (традиционно тетива делалась из жил животных).

Вероятным ассоциативным мостиком между заключительной строфой и предыдущей, является сравнение лука с музыкальным инструментом, приводящее к благословению Одиссея Зевсом (строки 405-415, пер. В.А. Жуковского):

...Так женихи говорили, а он, преисполненный страшных

Мыслей, великий осматривал лук. Как певец, приобыкший

Цитрою звонкой владеть, начинать песнопенье готовясь,

Строит ее и упругие струны на ней, из овечьих

Свитые тонко-тягучих кишок, без труда напрягает –

Так без труда во мгновение лук непокорный напряг он.

Крепкую правой рукой тетиву потянувши, он ею

Щелкнул: она провизжала, как ласточка звонкая в небе.

Дрогнуло сердце в груди женихов, и в лице изменились

Все – тут ужасно Зевес загремел с вышины, подавая

Знак; и живое веселие в грудь Одиссея проникло:

В громе Зевесовом он предвещанье благое услышал.[[15]](#footnote-15)

Натянутая струна/тетива роднит художника с героем, свидетельствуя, что их торжество желанно небесам[[16]](#footnote-16). А богатство опущенных, но подразумеваемых интертекстуальных смыслов повышает степень синекдохичности образа, делая *тетиву* образцовым эмблематическим тропом, – во вкусе известной формулировки Пастернака о метафорике как программной «скорописи духа»[[17]](#footnote-17). Более того, уже в древнегреческой философской традиции, от Гераклита до Платона и далее, лук и лира служили хрестоматийным воплощением гармонии как единства противоположностей,[[18]](#footnote-18) к чему, по-видимому, отсылает непосредственно строка об *игре* и *муке*, а в более общем смысле – разрабатываемая на протяжении всего текста диалектика одновременно абстрактной и конкретной *сути*.

Действительно, синекдохический финал примиряет противоположные установки на голую *суть* *законов*, *начал* и *инициалов* и на *живое чудо* дрожащих *жилок*. Метания между поисками абсолютов и беззаконьями страсти венчает диалектический синтез – эмблема воплощенной мощи, остановленной в ее потенциальном порыве. При этом очевидно, что стихотворение в целом вовсе не соответствует идее некой кристально ясной сути. Это не восемь строк о ее свойствах, не выжимка, а причудливый, не без извилин и нечаянностей, лирический сюжет (*путь*) длиной в десять строф. Более кратким и стройным стихотворение на тему о сложной системе уравнений, связывающих вневременную платоновскую суть с ее преходящими манифестациями, разнообразной человеческой ограниченностью и призванной преодолеть всю эту смуту творческой силой, быть и не могло.

ЛИТЕРАТУРА

*Барнс Кристофер 1996***.**  Борис Пастернак и Мария Стюарт (аспект женского образа)», *Проблемы истории, филологии, культуры. Межвузовский сборник*.  Вып. 3. Москва – Магнитогорск. С. 293-304.

*Гаспаров М. Л. 1997.*Стих Б. Пастернака // Он же*.* Избранные труды. Т. 3. О стихе. М.: Языки русской культуры. С. 502-523.

*Жолковский А. К. 2011.* Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО.

*Жолковский А. К. 2013а.* Я4242*жмжм*, или формальные ключи к «Матросу в Москве» Пастернака // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso. Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца / Ред.-сост. А. Долинин, Н. Мазур и др. СПб: Изд-во Европейского Ун-та в Санкт-Петербурге. С. 451-456.

*Жолковский А. К. 2013б.* Грамматика простоты («Любить иных -- тяжелый крест...») // Звезда, 8. С. 219-227.

*Жолковский А. К и Ю. К. Щеглов 2012.* О приеме выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Ю. К. Щеглов. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: НЛО. С. 33-69.

*Иванов Вяч. Вс*. *1998.* Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998. С. 15 - 142.

*Кац Б. 1997.* Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. С-Пб.: Композитор.

*Копелев Л. 1979.* Фаустовский мир Пастернака // Boris Pasternak 1890-1900. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Institut d’Etudes Slaves.

*Лебедев А. В. подг.* *1989*. Фрагменты ранних греческих философов. Часть. 1. М.: Наука (<http://www.plato.spbu.ru/TEXTS/lebedev/geraklit.htm>)

*Ливингстоун 1978* – Angela Livingstone. Pasternak's Last Poetry // Pasternak: A Collection of Critical Essays/ Ed. Victor Erlich. Englewood Cliffs: Prentice Hall. P. 166–175.

*Пастернак Б. Л. 2004-2005.* Полн. собр. соч. в 11-ти тт. / Сост. и комм. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: Слово/Slovo.

*Риффатерр 1978* — Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP.

*Черных П. Я.* 1994. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 2. Панцирь -- Ящур. М.: Русский язык.

*Шапир М*. *И. 2004.* Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) //Славянский стих. Вып. VII / Ред. М. Л. Гаспаров и Т. В. Скулачева. М.: Языки славянской культуры С. 233-280.

*Шкловский**В. Б. 1983 [1970].* Тетива: О несходстве сходного // *Он же*. Избранное в 2-х томах. Том 2. – М.: Худ. лит*.* С. 4–306 (<http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm#natjanut>)

*Щеглов Ю. К*. 1967. К некоторым текстам Овидия // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ. С. 172-179.

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

   См. *Риффатерр* *1978*. [↑](#footnote-ref-1)
2. Об инвариантах поэтического мира Пастернака см. *Жолковский 2011*; о мотиве сути см. с. 535. [↑](#footnote-ref-2)
3. О метрике и строфике «Матроса в Москве» см. *Жолковский 2013а.* [↑](#footnote-ref-3)
4. О сходствах соседних рифм у Пастернака см. *Гаспаров*: 518-520, *Жолковский 2011*: 277-278, 352-353*, 2013б.* [↑](#footnote-ref-4)
5. Об этом приеме выразительности см. *Щеглов 1967*, *Жолковский и Щеглов 2012*. [↑](#footnote-ref-5)
6. О силе как центральной теме искусства Пастернак писал в «Охранной грамоте» (II, 7; см; *Пастернак,* 3: 186); о мотиве силы в переводившемся им «Фаусте» Гёте см. письмо Пастернака к М. К. Баранович 9 августа 1953 г. (*Пастернак*, *9*: 735-737) и *Копелев***:** 499-500. [↑](#footnote-ref-6)
7. О пастернаковской «эстетике небрежности» см. *Шапир*: 236сл.; о стоящем за ней мотиве импровизационности см. *Жолковский 2011*: 163-164, 531-532, 537-538, а также ниже, в разделе II, 2 настоящей статьи. [↑](#footnote-ref-7)
8. Об этом повторе как «органном пункте», причем на *до*, «первой ноте слогового музыкального алфавита», см. *Кац*: 76. [↑](#footnote-ref-8)
9. Об этом мотиве см. *Жолковский 2011*: 65-91. [↑](#footnote-ref-9)
10. Наблюдение английской исследовательницы Э. Ливингстоун; см. *Ливингстоун*: 173-174, *Жолковский* *2011*: 98. [↑](#footnote-ref-10)
11. См. *Черных*: 242. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ср. сильные С/СТ/***ТЬ/ТИ*, а также *У* в словах: *хочется, дойти, самой, работе, пути, сердечной, смуте, сущности, схватывая, нить, судеб, событий, жить, думать,чувствовать, любить, свершать, открытья, если бы, отчасти, написал бы, восемь, строк, свойствах, страсти, нечаянностях, стихи, сад, чудо, этюды.***  [↑](#footnote-ref-12)
13. О нем см. *Барнс*1996, *Иванов* 1998: 103 сл., а также – в связи реакцией Пастернака на раннюю любовную биографию его будущей жены З. Н. Нейгауз – *Жолковский 2013б*. [↑](#footnote-ref-13)
14. Согласно *Кац*: 76-77, отсылкой к шопеновским этюдам является и характерный для них органный пункт на *до* во II строфе, (см. Прим. 8), замыкаемый теперь повтором слога *д* + редуцированный гласный в словах *чудо,* *этюды*, и *достигнутого.* [↑](#footnote-ref-14)
15. Тем не менее, внезапный перескок с метахудожественной топики на оружейную остается в какой-то мере загадочным.

    Не связан ли он с пунктирно проходящей через весь текст серией биографически релевантных для поэта мотивов, -- таких как: сердечная смута; неизвестная причина протекших дней; желание чувствовать, любить; вся неожиданная топика беззаконной страсти в V строфе; подспудное насилие, ощущающееся в образах осоки (ср. *заливы в осоке*, как бы режущие и заставляющие слезиться глаза Петра в «Петербурге», 1915; см. *Жолковский 2011*: 538-540) и сенокоса (ср. тот же режущий мотив в кластере «осока – сенокос – царапины на ногах косаря – небесные порезы – зигзаги на тучах – огневые штрихи предощущаемой революции» в стихотворении того же 1956 года «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)»?

    И – в порядке фантастической догадки -- не прочитывается ли тогда апелляция к XXI главе «Одиссеи» как своего рода поэтическая мечта о возмездии символическим женихам его Пенелопы – сталинским властям, отправившим Ольгу Ивинскую в лагерь (1949-1953)?! [↑](#footnote-ref-15)
16. Вообще, звуковые и музыкальные коннотации *тетивы* в русской поэзии довольно устойчивы. Из 89 вхождений *тетивы* (74 текста) в поэтическом корпусе Национального корпуса русского языка около половины связаны со словами: *звучать, звук, гудеть, свистать,* *посвист, звенеть, петь, пение, певучий, выть, вой, стонать, вторить зовам, вздрагивать струнно,* и т. п.

    Особо выделю строки Вс. Рождественского, где *тетива* по-гомеровски соотнесена с *лирой*:

    Огонек сухой и сирый,   
    Страстных дум летучий прах,   
    Тетива нетленной лиры  
    В смертных пламенных руках.   
     («Широко раскинув руки...», 1923)  [↑](#footnote-ref-16)
17. См. его «Замечания к переводам из Шекспира» (*Пастернак*, *5*: 414). [↑](#footnote-ref-17)
18. «[В]раждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры» (Гераклит; см. *Лебедев*: 199; там же, с. 199-201, см. о вариациях на эту тему у Платона в «Пире», у Плутарха и др.).

    А в 1970 г., через полтора десятка лет после «Во всем мне хочется дойти…», в связи с эстетикой единства противоположностей к тому же гомеровско-гераклитовско-платоновскому образу обратился Виктор Шкловский – в главке под пастернаковским названием «Натянутая тетива»: «Палка, трость – единство. Это “одна палка”. Струна, жила, тетива – это единство. Согнутая тетивой палка — это лук» (*Шкловский*: 36; ср. <http://banshur69.livejournal.com/317458.html>). [↑](#footnote-ref-18)