

**ЗАГАДКИ МАРТОВСКОЙ НОЧИ:  
ЕЩЕ РАЗ О СТИХОТВОРЕНИИ  
ПАСТЕРНАКА «ВСТРЕЧА»<sup>1</sup>**

- I Вода рвалась из труб, из луночек,  
Из луж, с заборов, с ветра, с кровель  
С шестого часа пополуночи,  
С четвертого и со второго.
- II На тротуарах было скользко,  
И ветер воду рвал, как вретище,  
И можно было до Подольска  
Добраться, никого не встретивши.
- III В шестом часу, куском ландшафта  
С внезапно подсыревшей лестницы,  
Как рухнет в воду, да как треснется  
Усталое: «Итак, до завтра!»
- IV Автоматического блока  
Терзанья дальше начинались,  
Где в предвкушеньи водостоков  
Восток шаманил машинально.
- V Дремала даль, рядясь неряшливо  
Над ледяной окрошкой в иней,  
И вскрикивала и покашливала  
За пьяной мартовской ботвиньей.
- VI И мартовская ночь и автор  
Шли рядом, и обоих спорящих  
Холодная рука ландшафта  
Вела домой, вела со сборки.

---

<sup>1</sup> Первый, журнальный, вариант этой статьи напечатан в журнале «Звезда», 2015, № 12, 246–256.

- VII И мартовская ночь и автор  
Шли шибко, вглядываясь изредка  
В мелькавшего как бы взаправду  
И вдруг скрывавшегося призрака.
- VIII То был рассвет. И амфитеатром,  
Явившимся на зов предвестницы,  
Неслось к обоим это завтра,  
Произнесенное на лестнице.
- IX Оно с багетом шло, как рамошник.  
Деревья, здания и храмы  
Нездешними казались, тамошними,  
В провале недоступной рамы.
- X Они трехъярусным гекзаметром  
Смещались вправо по квадрату.  
Смещенных выносили замертво,  
Никто не замечал утраты.

1. Эти стихи <sup>1</sup> были написаны поэтом, когда он еще, по-видимому, считал, что сложность и понятней, и нужнее людям — загадок в них хватает. Но парадокс пастернаковской сложности в том, что за ней, как правило, действительно скрывается неслыханная простота. Как когда-то было сказано о Генри Джеймсе, он «всегда пишет ясно, но это становится очевидным лишь после того, как затратишь значительные усилия, чтобы понять, о чем же именно он пишет столь ясно» <sup>2</sup>.

В связи со «Встречей» усилия в этом направлении были впервые приложены в фундаментальном комментарии [Поливанов 2006] <sup>3</sup>, а затем в кратком дополнении к нему, посвященном двум заключительным строфам стихотворения [Жолковский 2011: 259] <sup>4</sup>. Ниже я попытаюсь предложить еще несколько загадок, а главное — рассмотреть стихотворение как воплощение единого тематического комплекса.

2. В самом общем жанровом смысле перед нами стихи об окружающем мире, ходе времени и творчестве. То есть — лирика одновременно пейзажная, медитативная и метапоэтическая, сродни осенним пушкинским стихам:

*Октябрь уж наступил — уж роща отряхает Последние листья  
с нагих своих ветвей <...> И с каждой осенью я расцветаю вновь  
<...> И пробуждается поэзия во мне <...> И пальцы просят  
к перу, перо к бумаге, Минута — и стихи свободно потекут, —*

а еще больше — утренним Фета:

*Я пришел к тебе с приветом, Рассказать, что солнце встало  
<...> Что не знаю сам, что буду Петь — но только песня  
зреет.*

Но эти классические, «простые», темы решаются по-новому — «сложно». Прежде всего, по-футуристски, откуда выбор не природного пейзажа, а городского, урбанистического, и нарочитое смещение / наложение предметов, рамок и ракурсов. И, разумеется, типично по-пастернаковски:

— пейзаж дается не объективно, а вбирает в себя ощущения лирического субъекта;

— он пронизывается мощными, вплоть до разрушительности, энергетическими токами, и все описываемое возгоняется до экстаза;

— все контактирует и скрещивается со всем: время с пространством, абстракции с конкретикой, разные значения слов параномастически слепляются друг с другом;

— активный субъект растворяется в пейзаже;

— стихи повествуют о чуде своего возникновения;

— слова возникают из окружающего и/или обретают над ним магическую власть.

Концентрированное применение этих на сегодня хорошо изученных установок пастернаковской поэтики <sup>5</sup> к разработке традиционной темы («наступление утра — источник лирического вдохновения») <sup>6</sup> и дает головоломный, но по сути элементарный дизайн «Встречи». Именно такой мне представляется искомая разгадка: суть построения в сложнейшей — во многом виртуозной, иногда вплоть до небрежности (в смысле [Шапир 2004]) — модернистской аранжировке знакомой темы.

Основным сюжетным тропом стихотворения становится совмещение — заглавная встреча <sup>7</sup> — хода времени, наступления будущего и магии слова в единый кластер <sup>8</sup>:

*Ночь* и наступающее за ней *завтра*, наэлектризованные энергией окружающего пейзажа, *идут* в буквальном физическом смысле, встречаются и каламбурно сцепляются с лирическим субъектом стихотворения — *автором*, а, значит, и с самим рождающимся стихотворением, финальные образы которого предстают чудесной материализацией слова *завтра* в виде движущейся картины, как бы творимой скрытым двойником автора — *рамошником*.

Магическое овеществление слова было одной из изблуженных тем Пастернака. Так, сложно зашифрованный сюжет «Раскованного голоса» (1915) состоит в том, что вызванный лирическим героем извозчик реально выплывает из снежной мути [см.: Жолковский 2011: 275–297]. «Встреча» — аналогичный изошренный эксперимент по превращению слова в реальность. Причем в обоих случаях именно нагромождение формальной и смысловой «мути» придает исполнению довольно, в сущности, легких перформативных заданий («Извозчик!»; «[Д]о завтра!») характер чуда.

В свете намеченного архисюжета присмотримся к фактуре текста.

3. Стихотворение открывается словом *вода*, сразу вводящим типичный раннепастернаковский городской пейзаж, полный дождя и *ветра*, к которым далее присоединятся *ночь*, *рассвет*, *даль*, *сборище*. А вторым словом, сказуемым к первому, — *рвалась*, вводится центральный мотив движения, причем сразу очень интенсивного.

И тут же задается взаимное наложение времени и пространства: вода течет не только с/из физических объектов (*труб*, *луж*, *кровель*), но и с процессов (*ветра*), а там и с временных отметок (*С шестого часа пополуночи*, *С четвертого и со второго*). Семантической мотивировкой такого сдвига сочетаемости является подразумеваемая формула «дождь шел / идет [начиная] с двух часов ночи», а формальной — каламбурное, несколько нарочитое, но характерное для раннего Пастернака, употребление в обоих случаях, пространственном и временном, одного и того же предлога — *с*<sup>9</sup>.

Движение воды из двух истоков, пространственного и временного, послужит предвестием аналогичного двойного хода

времени в основном сюжете стихотворения. На фоне этого будущего поступательного движения ночи / утра хронологическое отматывание водного потока назад может показаться загадочным<sup>10</sup>. Дело, однако, в том, что здесь применен наиболее радикальный вариант предвестия — отказная конструкция: перед броском вперед, дается откат. И поскольку реальный отсчет сюжетного времени в стихотворении начинается именно *в шестом часу* (в III, 1), постольку парадоксальный обратный счет предстает своего рода оглядкой в прошлое — по принципу: *Льет дождь, он хлынул с час назад* («Вторая баллада»). Эта мысленная оглядка во времени поддержана параллельным движением глаза в пространстве: вода сначала увидена рвущейся снизу (*из труб, луночек и луж*) и лишь затем, как и пристало дождю, идущей сверху (*с кровель*).

4. Во II строфе мотив интенсивного движения воды и ветра подхватывается, в частности лексически (*ветер воду рвал*, — ср. *Вода рвалась...* в I) и совмещается, пока что путем простого соположения, с мотивом пешего хода, пока что сугубо безличного (*На тротуарах было скользко; добраться... не встретивши*). Расстояние *до Подольска* привлекается как своего рода готовое и формально мотивированное обозначение дальности<sup>11</sup>.

В III строфе безличность сохраняется, но появляются и все более конкретные признаки человеческого присутствия, — в виде *лестницы* и устало произносимых кем-то (либо тем из спутников, который уже пришел и поднимается к себе, либо кем-то посторонним) прощальных слов *«Итак, до завтра!»*. Реплика приводится (как часто у Пастернака) в кавычках, берет на себя роль грамматического подлежащего, то есть, так сказать, главного действующего лица предложения, и поставлена в конце строки и строфы, так что ключевое для всего стихотворения слово *завтра* попадает под рифму. Этот хроним не только возникает из почти безлюдного пейзажа, но и предстает в виде его физически весомого осколка, который далее вступает в мощный контакт (усиленный его негативностью) с уже знакомой водной стихией (*куском ландшафта... как рухнет в воду, да как треснется*).

Как мы знаем, произнесенному слову суждено оказаться проческим, хотя и в достаточно тривиальном смысле, — в конце

концов, что удивительного, что вслед за сегодня наступает завтра? Но именно таков глубинный сюжет стихотворения. Интереснее, что это пророчество к моменту своего произведения является уже сбывшимся. Ведь именно в III строфе начинается отсчет сюжетного времени, и начинается он *в шестом часу*, то есть, строго говоря, когда завтра уже наступило. Разумеется, с точки зрения человека, произносящего это слово, все еще длится ночь, но, говоря объективно, следующие сутки уже начались, да, собственно, в их пределы укладывается и оглядка на более ранние часы — четвертый и второй. Налицо излюбленная Пастернаком парадоксальная ситуация, в другом стихотворении той же книги описанная словами *В его устах звучало «завтра», Как на устах иных «вчера»*.

5. Безлично-пейзажная экспозиция продолжается и в следующих двух строфах, то есть на протяжении всей первой половины стихотворения.

В строфе IV выделим три слова:

— *восток*, то есть еще одну ипостась и географический (то есть опять-таки пространственный) ориентир наступающего утра;

— *шаманил*, предвещающее магическую реализацию пророчества о его наступлении;

— и *предвкушенье*, привязанное к уже знакомым *водостокам* (вспомним *воду, трубы и кровли*), но впервые называющее по имени ту игру предсказаний и осуществлений, которой предстоит развернуться далее.

В V строфе к течению времени и атмосфере магии косвенно подключается и характерно очеловеченная *даль* (*дремала, рядясь, вскрикивала, покашливала*), чье пограничное состояние между сном и явью (*дремала*) знаменует типичное ночное времяпровождение и его фантастические обертоны. Тут же впервые вводится еще одна важная временная координата — слово *мартовской*, чем подчеркивается пограничность времени действия: дело происходит не только ранним утром, но и ранней весной.

6. В следующей строфе появляются, наконец, главные персонажи стихотворения: отрезок времени (*ночь*) и лирический герой (*автор*). Оба одновременно повышены и понижены в ранге:

неодушевленная и всеохватная *ночь* повышена до человеческого уровня, но снижена до физической ограниченности; лирический герой повышен до полноценного физического присутствия, но понижен переводом из 1-го лица в 3-е, хотя, в отличие от многих пастернаковских текстов, все-таки представлен в тексте в виде грамматического субъекта<sup>12</sup>. Они связаны общим сказуемым *или*, которое развивает наметившуюся ранее тему движения одновременно пространственного и обобщенно временного, причем по излюбленному Пастернаком каламбурному принципу *Шли дождь и два студента, один в калошах, другой в кондитерскую*<sup>13</sup>.

Общее *или* превращается далее в общее *вела*, подлежащим к которому является некая безличная *рука ландшафта*, так что субъектная самостоятельность обоих дополнительно понижается — в согласии с пастернаковским принципом растворения субъектного агенса в мировом пейзаже [см.: Якобсон 1987 (1935)]. Связаны два персонажа и фонетически: слово *автор* полностью вкладывается в слово *мартовская*. В результате они срastaются в образную пару, эмблематизирующую мастер-троп всего стихотворения — идею единства физической ходьбы, хода времени и творческого процесса.

VII строфа открывается анафорическим повтором строки VI, 1, и та же пара ускоряет свое движение (*или шибко*), к которому теперь добавляется обостренное восприятие (*вглядываясь*). Направляется же их внимание на очередную ипостась приближающегося, имеющего наступить, обещающего встречу, но пока лишь *мелькающего и скрывающегося* утра. При этом всячески акцентируются его пограничность между ожиданием и осуществлением (в модусе *как бы взаправду*) и фантастичность (статус *призрака*).

7. В VIII строфе происходит решающий прорыв: ходьба персонажей и ход времени достигают цели, и наступает *рассвет*, то есть давно предсказанное (*произнесенное на лестнице*) и с тех пор предвкушавшееся *завтра*. Неопределенно мелькавший *призрак* материализуется — является *на зов предвестницы*, причем делает это с огромной скоростью (*неслось*), доводя до максимума предыдущее пешеходное движение.

Мотив сбывающегося пророчества эффектно проецируется в формальный план текста: своей рифмовкой эта строфа

вторит III строфе, как бы замыкая давно начавшийся цикл. Кстати, строфы III и VIII — это третьи строфы соответственно от начала и конца текста, чем поддерживается их зеркальная перекличка.

При этом под рифмой в VIII строфе повторяется не только ключевое *завтра*, но и *лестница*, хотя рифмы к ним и сама схема рифмовки различны. Охватная рифмовка сменяется перекрестной, вместо физического *треснется* появляется магическое *предвестницы*, вместо преимущественно природного *ландшафта* — отчетливо культурное и зрелищное *амфитеатром*. Ступенчатость амфитеатра подготовлена (в III) и еще раз подкреплена (в VIII) лестницей [Поливанов 2006: 550], а его античные коннотации включают и трагическую гибельность, предвещающая соответствующие мотивы последней строфы<sup>14</sup>.

Некоторый элемент греческой театральности содержится и в слове *предвестницы*, явственно анонсирующем, в традиционном мифологическом и фольклорном ключе, явление солнца<sup>15</sup>. Все эти артистические мотивы, созвучные метапоэтической установке стихотворения на демонстрацию «чуда возникновения искусства», получают мощное развитие в двух заключительных строфах.

8. Явление *завтра* (строфа IX) в образе человека, несущего картинную раму (*багет*), позволяет совместить все центральные мотивы стихотворения.

Происходит, наконец, анонсированная заглавием *встреча*: *ночь* и *автор* встречаются с наступившим *завтра*<sup>16</sup>.

Оно наступает как естественная кульминация интенсивной пешей ходьбы этих персонажей (*завтра* тоже *шло*<sup>17</sup>, — замыкается композиция, начавшаяся на скользких тротуарах II строфы) и как чудесное осуществление произнесенных слов.

В своей ипостаси *рамошника* наступившее *завтра* охватывает реальный городской пейзаж (в который автор и *ночь* могли только вглядываться) рамкой и таким образом претворяет его в предмет искусства, представляющий *деревья, здания и храмы* как нечто *нездешнее, тамошнее, недоступное*, отделенное от обыденной реальности неким *провалом*. При этом метафорическое явление картинной рамы воспринимается тем органичнее, что оно было заблаговременно подготовлено двукратным

употреблением слова *ландшафт* (в паре с ключевыми словами *завтра* и *автор*), обозначающим не столько реальный вид, сколько соответствующий жанр живописи <sup>18</sup>.

Такое обнаружение искусства в окружающем пейзаже, так сказать, в самой природе вещей, — излюбленный мотив Пастернака, ср. красноречивые строки:

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

Сто слепящих **фотографий** Ночью снял на память гром  
<...> И, как уголь по рисунку, Грянул ливень всем плетнем;

Когда ночь оглашается фурией **Повестей**, неизвестных весне;

Отростки ливня грязнут в гроздьях И долго, долго до зари  
**Кропают** с кровель свой **акростих** <...> **Тетрадь** подставлена,  
струись!;

Удар того же грома **копию** Мне свел с каких-то незнакомцев  
<...> Когда порыв зарниц негаснущих Прибил к стене мне  
эту **сцену**;

И это ли происки Мэри-арфистки, Что рока игрою ей под  
руки лег И **арфой** шумит ураган аравийский...;

И муторным **концертом** мертвых шумов Копался в мерзлых  
внутренностях двор;

Короткий **морозный** денек Вечерней звенел **ритуально**;

Когда ручьи **поют романс** О непролазной грязи <...> Но  
столько в лужах позади Затопленных **мелодий**, Что вставил  
вал — и заводи Машину половодья;

Люблю вас, далекие пристани <...> Раскинувши нив **алфавиты**,  
Вы с детства любимую **книгою** Как бы на середке открыты.  
И вдруг она **пишется** заново Ближайшей первой метелью,  
Вся в **роцчерках** полоза санного И белая, как **рукоделье**;

И ветер <...> Раскачивает лес и дачу <...> И это <...> чтоб  
в тоске найти **слова** Тебе для **песни колыбельной**;

Во всем лесу один ручей В овраге, полном **благозвучья** <...>  
Он что-то хочет **рассказать** Почти **словами человека**.

Среди этих природных *objets d'art* встречаются словесные, музыкальные и изобразительные. В связи со «Встречей» нас особенно интересуют, конечно, последние, часто оправленные в ту или иную раму. Впрочем, обрамленность Пастернак охотно

подчеркивает и в литературных и музыкальных текстах природы. Ср.

*Окно не на две створки alla breve, Но шире, на три: в ритме трех вторых <...> Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней В ветвях, в узлах височных жил. Окно, И синий лес висячих нотных линий...;*

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

*Непостижимый этот запах <...> Он составляет в эти миги <...> Предмет и содержание книги, А парк и клумбы — переплет.*

В самом общем случае спонтанное художество природы просто констатируется, но чаще оно служит более или менее непосредственным стимулом, источником и образцом для творчества лирического субъекта:

*И реплики леса окрепли. Лес <...> стонет в сетях, как стелет в сонатах Стальной гладиатор органа <...> Расти себе пышные брыжжи и фижмы, Вбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги;*

*Косых картин, летящих ливня С шоссе, задувшего свечу, С крюков и стен срываться к рифме И падать в такт не отучу;*

*Научи, как ворочать Языком, чтоб растрогались, Как тобой, этой ночью Эти дрожки и щеголи;*

*Ты [гроза] близко. Ты идешь пешком <...> И гром прокаптишь по оврагам. Как допетровское ядро, Он лугом пустится вприпрыжку <...> А завтра я, нырнув в росу, Ногой наткнулся на шар гранаты И повесть в комнату внесу, Как в оружейную палату;*

*Лед реки, переезд и платформа, Лес, и рельсы, и насыпь, и ров Отлились в безупречные формы Без неровностей и без углов. Ночью, сном не успевши забыться, В просветленьи вскочивши с софы, Целый мир уложить на странице, Уместиться в границах строфы. Как изваяны пни и коряги, И кусты на речном берегу, Море крыши возвести на бумаге, Целый мир, целый город в снегу.*

Во «Встрече» имеет место менее ярко выраженный случай слияния авторского начала с природным носителем творчества. Фигурирующий лишь в 3-м лице *автор* встречается с еще одним третьеличным субъектом — отдельным от него *завтра*. Сближает их общая нацеленность на поэтическое восприятие момента: *автор* смотрит на утренний пейзаж через призму, предлагаемую *рамошником*. Подобные далековатые, но нужные поэту сближения / отождествления нередки у Пастернака, в частности, в утренних стихах. Ср.

*Я белое утро в лицо узнаю* (где узнавание предполагает предварительное знакомство);

стихотворение «Шекспир», целиком построенное на игре в раздельность/единство автора и его сонета;

*Пощадят ли площади меня? Ах, когда б вы знали, как тоскуется, Когда вас раз сто в теченьи дня На ходу на сходствах ловит улица!;*

*Так ночи летние, ничком Унав в овсы с мольбой: исполнься, Грозят заре твоим зрачком <...> Так начинают жить стихом;*

*Я таю сам, как тает снег, Я сам, как утро, брови хмурю.*

Во «Встрече» *утро* / *завтра* предстает как еще одна проекция автора, и стихотворение переходит в метапоэтический регистр.

Характерной чертой обрамленного пейзажа является его «нездешность», инакость. Она коннотирует не только «художественность, принадлежность к искусству», но и некую роковую «потусторонность», предвещающую отчетливо «смертельные» нотки заключительной строфы. А в пределах данной строфы эта отличность подчеркнута и формально — редким в стихотворении гипердактилическим окончанием, причем как раз на знаменательном слове *тамошними*<sup>19</sup>.

9. В заключительной X строфе искусство, родившееся из пророческих слов, быстрой ходьбы и окружающего ландшафта, полностью торжествует. Оно окрашивается в отчетливо поэтические — греческие — тона. Более того, рама не только охватывает пейзаж, но и, как все в стихотворении, движется,

являя таким образом своего рода *moving picture* — движущуюся, подобно кино, картину<sup>20</sup>.

Панорамное движение этого кадра направлено явно справа налево, поскольку уличный пейзаж, попадающий в рамку, смещается в ней *вправо*. Почему выбрано именно такое направление? Его естественно поставить в связь с общим сюжетом стихотворения, посвященного наступлению рассвета, приходящего с упомянутого в тексте *востока*. А восток при переносе на плоскостное изображение (в виде схемы или географической карты) располагается именно справа<sup>21</sup>.

Отличительная черта X строфы — сильнейший акцент на мотиве смерти (*выносили замертво; утрата*). Буквальный — геометрический — смысл этих образов состоит в простом выходе элементов пейзажа из кадра при панорамирующем движении камеры/рамы. Метафорическая же возгонка такого удаления из кадра до экзистенциальных масштабов — *полной гибели всерьез* — соответствует пастернаковскому пристрастию к максимальной интенсивности, одной из реализаций которого является излюбленный им мотив «зловещего», как правило, условного [см.: Жолковский 2011: 65–91]. В нашем стихотворении зловещесть исподволь нагнеталась уже давно, — вспомним:

рвущуюся воду; скользкость тротуаров; разорванное ветром вретиче; безлюдность пейзажа, где можно никого не встретить; рухнувшие в воду слова; терзанья автоматического блока; шаманящий восток; пьяную мартовскую ботвинью; скрывавшегося призрака; трагический амфитеатр; наконец, уже упомянутый в этой связи провал недоступной рамы<sup>22</sup>.

Полагаю, что такое усиление зловещести в заключительной строфе нужно не просто для обострения концовки, но и для придания происходящему чуду максимальной риторической убедительности. Действительно, что может быть неоспоримее, жизненнее, нежели смертоносная способность косить целые кварталы города?! Последняя фраза стихотворения по видимости усугубляет ужас убийства, совершающегося к тому же тайно, без свидетелей (*Никто не замечал утраты*, — вспомним, кстати, безлюдную строку II, 4)<sup>23</sup>.

Но одновременно она и снимает экзистенциальное напряжение, напоминая, что речь идет все-таки всего лишь о тропе, а не о реальности, — выражаясь по-пастернаковски, о *сказке с хорошим концом*.

10. Несколько слов о формальной оркестровке сюжета. Рифменная схема стихотворения, написанного 4-ст ямбом с женскими (Ж), дактилическими (Д) и гипердактилическими (Г) окончаниями, нестандартна: в разных четверостишиях рифмы чередуются в различном порядке: десять четверостиший рифмуются пятью разными способами (ДЖДЖ, ЖДЖД, ЖДДЖ, ЖЖЖЖ, ДЖГЖ) [Поливанов 2006: 551].

Нестандартна и звуковая сторона рифмовки: одни и те же или сходные рифмы образуют, как часто у Пастернака [об этом см.: Гаспаров 1997: 518–520, а также Жолковский 2011: 277–278, 294, 352–354; Жолковский 2014: 88–89], цепочки и петли. Но при внимательном рассмотрении эта нерегулярность обнаруживает четкую организацию, аккомпанирующую развитию центральной темы стихотворения.

Прежде всего, бросается в глаза фонетическое сходство — и, значит, параномастическое скрепление — ряда ключевых слов / персонажей текста, часто появляющихся под рифмой: *ландшафта — завтра — автор — взаправду* (вне рифмовки из них остается, пожалуй, лишь *мартовская ночь*)<sup>24</sup>. Эти слова, вместе с некоторыми другими с ними созвучными, образуют стержень мощной цепи рифм на А, начинающейся в III строфе, пронизывающей все последующие и венчаемой заключительным аккордом из восьми таких рифм подряд. Некоторые из остальных рифмующих гласных (среди которых преобладают О и Е и дважды проходит И) тоже образуют цепочки и петли, но постепенно уступают место рифмам на А. Вот схема рифменного вокализма стихотворения: УОУО ОЕОЕ АЕЕА ОАОА АИАИ АОАО АИАИ АЕАЕ АААА АААА

Этими и некоторыми другими фонетическими средствами на самом фундаментальном языковом уровне как бы удостоверяется подлинность творящегося чуда — слияния *ландшафта, автора, завтра, марта, амфитеатра, рамошника, храмов, квадратной рамы и трехъярусного гекзаметра* в *намертво и взаправду* сплавленный кластер ассоциаций.

Таким образом, *завтра* наступает — осуществляется — чуть ли не всеми возможными поэтическими средствами. Подобно «Раскованному голосу», «Встреча» строится как бытовой вариант божественного сюжета о сотворении словом, в данном случае — вполне по-библейски — о сотворении света.

### Примечания

За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, О. А. Лекманову, Ладе Пановой, К. М. Поливанову и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> Помеченная 1921-м годом, «Встреча» была опубликована в 1923-м — в альманахе «Эпоха» и в составе книги «Темы и вариации». В статье рассматривается книжный вариант, мало отличающийся от других публикаций, если не считать исключения двух последних строф в книге «Избранные стихи» (1934). См. [Пастернак 2003, 1: 165–166, 480].

<sup>2</sup> Формулировку Клифтона Фэдимена (Clifton Fadiman) привожу по памяти. Сходное суждение есть и о Пастернаке, причем остро негативное: «Однажды мы с Андреем Белым часа три трудились над Пастернаком. Но мы были в благодушном настроении и лишь весело смеялись, когда после многих усилий вскрывали под бесчисленными капустными одежками пастернаковых метафор и метонимий — крошечную кочерыжку смысла» [Ходасевич 2010 (1926): 358].

<sup>3</sup> Комментарий детально обсуждался Поливановым с покойным М. Л. Гаспаровым [Поливанов 2006: 548].

<sup>4</sup> Это как раз те строфы, которые были опущены в публикации 1934 г.; по мнению Поливанова, они «темнее предыдущих» и «представляются не вполне ясными» [2006: 550–551].

<sup>5</sup> См. [Тынянов 1977 (1924): 182–187; Лежнев 1987 (1926), Якобсон 1987 (1935), Лотман 1969, Жолковский 2011]. Ср. также известное автотематическое наблюдение Пастернака: «<Л>учшие произведенья мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении». И далее: «искусство интересуется жизнью *при прохожденьи* сквозь нее луча силового<...> <В> рамках самосознания сила называется чувством» («Охранная грамота», II, 7 [Пастернак 2004, 3: 185–186]).

<sup>6</sup> К тематическим особенностям «Встречи» (по сравнению с жанровыми ожиданиями и некоторыми другими утренними стихами Пастернака) можно отнести отсутствие мотивов сна (ночь посредством переходит утро) и любовного свидания (если не считать таковым общение *автора с ночью*).

<sup>7</sup> О деталях текста, реализующих смысл заглавия, см. [Поливанов 2006: 549, 550].

<sup>8</sup> Ср. во многом сходное взаимоналожение различных параметров изображаемой реальности и текста (музыкального и поэтического) в «Балладе» (1930): «<З>адача соотнесения музыки с пейзажем решается в “Балладе” путем совмещения пяти оппозиций: динамика — статика, верх — низ, основной текст — рефрен, начало — конец строфы, мелодия — гармония и сопровождение. Семантически это совмещение опирается на стертые языковые метафоры, приравнивающие пространство вертикаль звуковысотной основе музыки и соотношению выше/ниже в книжном тексте, а физическую неподвижность — повторности музыкального и стихового материала. Формальным стержнем конструкции становится рефренная повторяемость “аккомпанементной” последней фразы строфы» [Жолковский 2011: 343].

<sup>9</sup> Отмечено Поливановым [2006: 548–549]; ср. еще:

*Тревога подула с грядущего, Как с юга дует сирокко. Швыряя шафранные факелы С дворцовых пьедесталов, Она...;*

*Капала медь с карнизов <...> В праздники ж рос бурьян И нависал с полудня Вестью полярных стран;*

*И каплет со стали тоска, И ночь растекается в слякоть, И ею следят с цветника До самых закраинных пахот.*

<sup>10</sup> Этот парадокс отмечает Поливанов: «время как будто движется вспять» [2006: 549]; а «странное перечисление часов... в сумме складыва[ющихся] в число 12» он приводит в подкрепление своей гипотезы о переключке «Встречи» со знаменитой поэмой Блока [2006: 552].

<sup>11</sup> Хорошо аллитерированный оборот *добраться... до Подольска* напоминает готовые — пословичные и литературные — фразеологизмы, выражающие идею крупной меры расстояния, типа поговорки *Язык до Киева доведет* и гоголевского колеса, которое вряд ли *доедет до Казани*. Поиск в Национальном корпусе русского языка дал 4 вхождения (помимо пастернаковского), из них 3 до 1921 г.:

«Вот какое колесо! До Подольска доедет? — До Подольска доедет». (Неизвестный автор. Бричка Чичикова на Московско-Курской жел. дор. (1909.05.16). — «Русское слово», 1909).

«Через шесть часов обывательские лошаденки кой-как дотаскивают путешественников до Подольска, где назначен первый растаг» (М. Е. Салтыков-Щедрин. Господа ташкентцы. Картины нравов, 1869–1872).

«Дорогою очень мало снегу, и я, измуча лошадей, едва доехал в ночь до Подольска, где и ночевал». [Д. М. Волконский. Дневник. 1812–1814 гг. (1812–1813)].

С другой стороны, можно, конечно, предположить герметическую игру с домашней семантикой, например, с возможной биографической релевантностью именно Подольска или того вокзала (Курского), с которого отправлялись поезда на Подольск.

<sup>12</sup> Ср. откровенно парадоксальное соприсутствие и взаимоналожение перволичной и третьеличной проекций авторского «я» в стихотворении «Встав из грохочущего ромба...» (1913, 1928):

Под ясным небом не ищите Меня в толпе сухих коллег <...> И север с детства мой ночлег. Он весь во мгле и весь — подобье Стихами отягченных губ <...> Мне страшно этого субъекта, Но одному ему вдогад, Зачем неназванный некто, — Я где-то взят им напрокат.

<sup>13</sup> Этот излюбленный прием Пастернака был впервые отмечен в [Лежнев 1987 (1926): 191]. Ср. еще:

Но — моросило, и, **топчасть**, **Шли пыльным рынком тучи**, Как рекруты, за хутор, поутру;

Тихо взявши гавань за плечи, **Мы отходим** за накагузы <...> Берега **уходят** ельничком <...> Море, сумрачно бездельничая, Смотрит сверху на **идущих**. С моря еще по морошку **Ходит и ходит** лесками, Грохнув и борт огороша, **Ширящееся плесканье**;

Недавно этой просекой лесной **Прошелся дождь, как землемер и метчик**;

Перегородок тонкоробрость **Пройду** насквозь, **пройду, как свет. Пройду, как образ входит в образ...**;

И новые отроги гор **Входили** молча по дороге И **уходили** в коридор <...> Из-за угла, **как пешеход, Прошедший** на рассвете Млеты, Показывался небосвод <...> Как **выход** в свет и **выход** к морю, И **выход** в Грузию из Млет;

Хорал **выходил**, как Самсон, Из кладки, где был замурован;

А годы **шли** примерно так, Как облака над мастерскою;

Он **шел** с небольшою толпой облаков По пыльной дороге на чье-то подворье, **Шел** в город на сборище учеников;

**Идет** без проволочек И тает ночь, пока Над спящим миром **летчик Уходит** в облака;

Снег **идет**, снег **идет**, Словно падают не хлопья, А в заплатанном салопе **Сходит** наземь небосвод <...> **Сходит** небо с чердака <...> Снег **идет**, и все в смятении: Убеленный **пешеход** <...> Перекрестка **поворот**.

<sup>14</sup> Ср. античные коннотации амфитеатра как локуса не только театральных, но и цирковых представлений, с их залитой кровью ареной, песком, пропитанным кровью и т. п., причем тоже под метапоэтическим углом зрения, в «О, знал бы я, что так бывает...»:

...Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют!  
<...> Но старость — это Рим, который Взамен турусов и колес Не  
читки требует с актера, А полной гибели всерьез..

<sup>15</sup> Венера, Аврора, заря как предвестницы Солнца, утра и т. д. — клише, встречающиеся в разных индоевропейских традициях, в том числе в русской поэтической; ср.:

В сырой каземат заглянула **заря**, **Предвестница пышного солнца**.  
(Скиталец, «Мы плыли с тобою навстречу заре...»; 1905).

<sup>16</sup> Как ранний набросок «Встречи» задним числом читаются строки из стихотворения «Сегодня мы исполним грусть его...» (1911, 1928 г.):

Сегодня мы **исполним грусть его** — Так, верно, **встречи обо мне**  
**сказали** <...> Таков **подвезд** был. Таковы друзья. Таков был **номер дома**  
**рокового**, Когда внизу **сошлись печаль и я**, Участники **похода** такового  
<...> В тылу **шла** жизнь. **Дворы** тонули в скверне <...> **Шли** к вечерне,  
И паперти **косил повальный март**. <...> И **росли дома**, И опускали  
перед нами **сходни**.

<sup>17</sup> Сочетание глагола *идти* с подлежащим *завтра* не идиоматично, но оно наводится повторными употреблениями этого глагола (с *ночью*, *автором*, а теперь и с *рамошником*) и подразумеваемым нормативным сочетанием *завтра с приходит*, не говоря уже о пристрастии Пастернака к подменам сочетаемости и без каламбурной опоры; см. Прим. 15, а также еще один сходный утренний текст:

Сверкал за Камою **рассвет** <...> Было **три** <...> Седой молвой, пол-  
зущей истари <...> Под Пермь, на бризе, в быстром бисере Фонарной  
ряби Кама **шла** <...> По Каме сумрак плыл с **подслушанным** <...> Был  
утренник <...> И **утро шло кровавой банею**...

<sup>18</sup> Убедительное наблюдение Поливанова [2006: 55].

<sup>19</sup> Поливанов констатирует и обсуждает гипердактилическое окончание *покашливала* в V строфе, но, по-видимому, не замечает *тамошними* в IX строфе [см.: 2006: 549, 551].

Противопоставление «здесь/там» характерно для раннего Пастернака, и предпочтение отдается «там»; ср.:

Я **спал** <...> Раздался **стук**. Зажегся **свет**. В окно врывалась по-  
весть бури. Раскрыл, как был, — **полуодет**. Так тянет снег. Так шепчут  
хлопья. Так шепелявят **рты примет**. Там подлинник, **здесь** — блед-  
ность копий. Там все в **крови**, **здесь крови нет**.

Отметим, кстати, *кровь* как свидетельство подлинности.

<sup>20</sup> Ср. во многих отношениях аналогичные строки:

Мелькает **движущийся** ребус, **Идет** осада, **идут** дни, **Проходят**  
месяцы и лета. Сбиваясь с ног от **беготни** <...> **Выходят, входят,**  
**идут** дни, **Проходят** месяцы и годы. <...> **Слабеют, слепнут, идут**  
дни, И в крепости крошатся своды...

*Пока мы по Кавказу лазаем, И в задыхающейся раме Кура ползет  
атакой газовой К Арагве, сдавленной горами.*

<sup>21</sup> Что касается трех ярусов гекзаметра, то к ряду предложенных Поливановым [2006: 550] мотивировок (ступенчатости лестницы и амфитеатра; трехсложности этого греческого размера; тройственности некоторых объектов, в частности тех, что упомянуты в IX, 2, а ранее — трех отметок времени: *второго, четвертого и шестого часа*; порядкового номера марта в календаре) я бы добавил — сугубо гипотетически — еще одну: возможно, подразумевается высота (3 этажа) и число (6) попадающих в один кадр строений

<sup>22</sup> Ср. аналогичный драматизм наступления утра в:

*На ночь натыкаясь руками, Урала Твердыня орала и, падая за-  
мертво, В мученьях ослепшая, утро рожала.*

<sup>23</sup> *Никто* — в смысле никто, кроме автора стихотворения, который таким образом еще раз подтверждает свою сопричастность творческому проходу *рамошника*.

<sup>24</sup> Отчасти сходная цепочка рифм (*кафров / завтра / ландшафта*) пронизывает восемь заключительных строк первой из шести «Вариаций» метапоэтического — мета-пушкинского — цикла «Тема с вариациями» (1918/1922), «Оригинальной»; отчасти сходная серия из четырех рифм на А появляется в следующей, второй, «Подражательной» («*завтра*» — «*вчера*» — *жара* — *кафру*).

## Литература

Гаспаров М. Л.: 1997, 'Стих Б. Пастернака', Он же, *Избранные труды*, Москва: Языки русской культуры, т. 3: О стихе, 502–523.

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

Жолковский А. К.: 2014, *Поэтика за чайным столом и другие разборы*, Москва: НЛО.

Лежнев А.: 1987 [1926], 'Борис Пастернак', Он же, *О литературе: Статьи*, Москва: Советский писатель, 184–202.

Лотман Ю. М.: 1969, 'Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, Тарту: ТГУ, вып. 236: *Труды по знаковым системам*, 4, 206–238.

Пастернак Б. Л.: 2003, 2004, *Полное собрание сочинений*, в 11 т., Составление и комментарий Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак, Москва: Слово, 2003, т. 1; 2004, т. 3.

Поливанов К. М.: 2006, 'К анализу и интерпретации стихотворения «Встреча» Бориса Пастернака', *Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова*, Редколлегия Х. Баран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов, А. Л. Осповат, К. М. Поливанов, С. Д. Серебряный, Т. В. Скулачева, Е. П. Шумилова, Москва: РГГУ, 547–552.

Тынянов Ю. Н.: 1977 [1924], 'Промежуток', Он же, *Поэтика. История литературы. Кино*, Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, Москва: Наука, 168–195.

Ходасевич В.: 2010 [1926], 'Парижский альбом. II', Он же, *Собрание сочинений*, в 8 тт., М.: Русский путь, т. 2: Критика и публицистика 1905–1927, Составление и подготовка Дж. Мальмстада, Р. Хьюза, Вступительная статья Р. Хьюза, 357–359.

Шапир М. И.: 2004, 'Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)', *Славянский стих*, М.: Языки славянской культуры, вып. VII: Лингвистика и структура стиха, Под редакцией М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой, 233–280.

Якобсон Р. 1987 [1935], 'Заметки о прозе поэта Пастернака', Он же, *Работы по поэтике*, Вступительная статья Вяч. Вс. Иванова; Составление и общая редакция М. Л. Гаспарова, М.: Прогресс, 324–338.