*Александр Жолковский ( USC)* <https://us04web.zoom.us/j/7217473998?pwd=SHpWQ2craVBJbURvcUxLVlVGNVB1QT09>

# «СОСНЫ» ПАСТЕРНАКА SUB SPECIE EPISTOLARI

 I В траве, меж диких бальзаминов,
Ромашек и лесных купав,
Лежим мы, руки запрокинув
И к небу головы задрав.

 II Трава на просеке сосновой
Непроходима и густа.
Мы переглянемся и снова
Меняем позы и места.

 III И вот, бессмертные на время,
 Мы к лику сосен причтены
 И от болей и эпидемий
 И смерти освобождены.

 IV С намеренным однообразьем,
 Как мазь, густая синева
 Ложится зайчиками наземь
 И пачкает нам рукава.

 V Мы делим отдых краснолесья,
 Под копошенье мураша
 Сосновою снотворной смесью
 Лимона с ладаном дыша.

 VI И так неистовы на синем
 Разбеги огненных стволов,

 И мы так долго рук не вынем
 Из-под заломленных голов,

VII И столько широты во взоре,
 И так покорно всё извне,
 Что где-то за стволами море
 Мерещится все время мне.

VIII Там волны выше этих веток
 И, сваливаясь с валуна,
 Обрушивают град креветок
 Со взбаламученного дна.

 IX А вечерами за буксиром
 На пробках тянется заря
 И отливает рыбьим жиром
 И мглистой дымкой янтаря.

 X Смеркается, и постепенно
 Луна хоронит все следы
 Под белой магиею пены
 И черной магией воды.

 XI А волны все шумней и выше,
 И публика на поплавке
 Толпится у столба с афишей,
 Неразличимой вдалеке.

Написанные весной 1941-го, «Сосны» уже не отмечены «стилем до 1940 года», от которого поэт в дальнейшем открещивался. Но это не просто образец «неслыханной простоты», а какой-то особый сплав щедрости выразительных средств со скупостью содержания. Прочитав эти стихи полвека назад я сразу запомнил их наизусть -- как гимн незамутненной радости бытия. Но, взявшись сейчас за разбор в свете переписки, я пришел к выводу, что их «незамутненность» -- плод направленного творческого усилия: тщательной «фильтровки, очистки, erasure» всего негативного.[[1]](#footnote-1) (Ср. в письме отцу в мае 1940: «стараюсь гнать прочь мысли о событьях»; 9: 173).

В сущности, перед нами эскапистский побег из города на дачу, оттуда -- на сосновую просеку, а там и в поэтическую морскую даль. Но начальные звенья маршрута опущены -- в соответствии с общей установкой на «недоговаривание». (Ср. в письме Нине Табидзе 6 февраля 1941: «из города возвращаешься измученным, раздраженным и уничтоженным обидами и неудачами»; 9: 205).

Присмотримся к основным мотивам текста, обращая внимание не только на то, что в нем есть, но и на то, чего в нем нет.

**1.** **Действующие лица.** В первой же строфе появляется лирический субъект, *мы*, которое фигурирует и в пяти последующих, а в VII мутирует в *я* (*мне*), после чего исчезает из текста полностью – сводит свою роль к закадровому присутствию воображателя морского пейзажа, лишь слегка проглядывающему в таких оборотах, как *неразличимой* - кем? *вдалеке* -- от кого?

Вполне по-пастернаковски лирическое «мы» с самого начала находится в «контакте» с природой: *в траве; к небу головы задрав*; *делим*; *смесью* *дыша.* Контактами пронизано и все окружающее: *смесь лимона с ладаном*; *синева*, которая  *ложится наземь*; ответные *разбеги стволов на синем.*

Этому вторит характерная пастернаковская «интенсивность» («великолепие»): *как* *мазь, густая*; *под копошенье мураша* (крупный план); *столько широты.*

Наименее интенсивны контакты внутри лирического «мы»: уже во II строфе дается понять, что лежат они порознь и лишь переглядываются из разных мест, непроходимо разделенных густой травой.

Неопределенны и связывающие их отношения -- любовные? семейные? дружеские? И от дистантного переглядывания они переходят не к более тесным контактам, а к полному расставанию: сначала пропадает второй член *мы*, затем и само *я.* (Ср в письме Ольге Фрейденберг 8 апреля 1941: «Полтора месяца тому назад я поссорился и расстался с Зиной. Я немного помучился, а потом вновь поражен был шумом и оглушительностью свободы, ее живостью, движеньем, пестротой. Этот мир рядом. Куда же он проваливается, когда мы не одни?; 9:213)

А никого другого, кроме «мы/я», в стихотворении нет, -- кроме разве что *публики*, образующей не более, чем деталь пейзажной заставки.

**2. Жизнь/ смерть.** Тема «смерти» возникает в III строфе и сразу же с чудесной легкостью разрешается – при помощи хорошо аллитерированного оксюморона *бессмертные на время* и иконической безударности двух сильных иктов в слове *освобождены* (VII форма 4-ст. ямба)*.* И на протяжении последующих восьми строф ничто негативное в текст уже не проникает (кроме безобидно метафоричных *пачкает*, *черной магии* и *хоронит)*.[[2]](#footnote-2) Так что в отличие, скажем, от «Упрек не успел потускнеть…», где *Вседневное наше бессмертье* – венчает длинный двухчастный текст, здесь оно проглатывается загодя, чтобы уступить место идиллическому полету фантазии в морскую даль. (И это в 1941-м, после всех мясорубки 30-х! С другой стороны, ср. письмо к Л.О. Пастернаку 19 июня 1941: «никогда не понимал и не смогу понять того, что я или ты можем когда-нибудь умереть» (9: 221).

**3.** **Время**. Повествование выдержано в настоящем времени, включая кажущиеся выходы за его пределы таких форм, как

- *запрокинув, освобождены* и *заломленных*, где «прошедшесть» снимается перфектностью, актуальной в настоящем;

- и *переглянемся* и *вынем*, где будущее время выступает в значении так наз. настоящего исторического -- грамматического тропа, представляющего прошлое развертывающимся на наших глазах.

А в четырех последних строфах, описывающих то, что *мерещится* «я», настоящее время становится панхронным: имплицитная временнАя «внеположность» Praesens historicum перетекает в эксплицитную пространственную.

Этими неопределенностями темпоральный режим стихотворения не ограничивается. Есть и колебания между простой продолженностью происходящего и его окказиональной многократностью, ср. в особенности *и* ***снова*** *меняем*. Сначала это многократность в рамках единого лежания, но потом она распространяется и за его пределы: начиная с *вечерами*, однократные процессы, например, *смеркается и постепенно хоронит*, предстают повторяющимися изо дня в день, создавая характерную прустовскую двойственность.

В целом, мгновение продлевается, но не раматическим, а размытым образом. Вся ситуация видится в некой условно-поэтической модально-временной дали.

**ПОКАЗАТЬ 4. Пространство, физическое и интертекстуальное.** Композиция стихотворения строится

(1) **на** поэтическом «устремлении вдаль», в духе гётевской «Миньоны», кстати, переводившейся и Пастернаком, а, впрочем ср. уже у Пушкина (с эпиграфом из Гёте):

 *Кто знает край, где* ***небо*** *блещет Неизъяснимой* ***синевой****, Где* ***море*** *теплою* ***волной*** *Вокруг развалин тихо* ***плещет***;

(2) **на** типично пастернаковском варианте этого устремления, когда исходная ситуация тоже позитивна и пронизана интенсивными контактами с близким и далеким окружением: горизонтальными и вертикальными, тактильными, зрительными, слуховыми (*под копошенье мураша*), обонятельными (*дыша*), духовными (*к лику сосен причтены*) и экзистенциальными (*покорно все извне*), а затем их физический размах увеличивается путем географического броска вдаль, где принимает вид вертикальных и иных мощных взаимодействий между составляющими морского пейзажа (*волнами, валуном, зарей, луной*).

(3**) с опорой** на гейневский вариант, где источником порыва на юг выступает -- в лермонтовском переводе – именно *сосна*:  *На севере* ***диком*** *стоит одиноко На голой вершине* ***сосна*** *И****дремлет*** *качаясь…*;

(4) **с характерным устремлением** именно к морю, ср. «Миньону», а у Пастернака, например, «Так начинают…»; ***Мерещится****, что мать – не мать,<…>* ***Так открываются, паря******Поверх******плетней****, где быть домам бы, Внезапные, как вздох,* ***моря****. ͜͜Так будут начинаться ямбы.* [[3]](#footnote-3)

Вход в это «воображаемое чудесное иное» помечен заветным *Там*, восходящим на русской почве к

 - серии из 14 *там* в начале «Руслана и Людмилы»: ***Там******чудеса*** *<…>* ***Там*** *о****заре******прихлынут волны***;

 - и к вариациям на темы Миньоны, которые систематически насыщены этой статичной локативной формой, в оригинале отсутствующей: так, у Гёте шесть *dahin* = *туда*, всего одно локативное *wo* = *где* и ни одного локативного *da =* *там,* а в переводе Жуковского -- шесть *туда* и **десять** *там*.

 Примечательно, что соотнесение немецкого романтического топоса с русским фольклорным задано Пушкиным -- его двойным эпиграфом к ст-ию «Кто знает край, где небо блещет…»: *Kennst du das Land*… *Wilh. Meist.* + *По клюкву, по клюкву, По ягоду, по клюкву…*

 Словесные переклички пастернаковских «Сосен» с двумя немецкими претекстами, гётевским и гейневским, многочисленны и нуждаются в отдельном рассмотрении, -- тем более, что вся эта интертекстуальная подоплёка остается не проговоренной в тексте (и, насколько мне известно, не отрефлексированной в пастернаковедении), хотя переводы из немецких поэтов конце 30-х были для поэта важной отдушиной: «их единственный смысл для меня в том, что это соответствует моей тоске по Европе, моей всегдашней мысленной жизни в ней» (письмо к сестре Лидии в Англию 25 апреля 1936 г.; Пастернак 9: 79: Е. Пастернак 1997: 541).

 Бегло упомяну лишь об одном незаметном, но знаменательном словесном мотиве –*смеси лимона с ладаном*, которая подспудно предвещает обращение к миньоновскому квесту. И работает не только сам *лимон*, но и его спаренность с *ладаном*, вторящая парам разных деревьев в «Миньоне» и ее русских изводах: *лимон и апельсин,**лимон и лавр, мирт и лавр, лавр и кипарис.* (В скобках добавлю, что эти пары являют тот идеальный союз, к которому стремятся гейневские *сосна* и *пальма*). Отсутствующий у Гёте *ладан* поставляют «Соответствия» Бодлера, ср. в переводе Эллиса (1917): *И есть торжественный, развратный* ***аромат*** *—* ***Слиянье ладана и амбры и бензоя.***

 Умолчанию об интертекстуальной клавиатуре вторит полное отсутствие в стихотворении метатекстуальных мотивов (если не считать финального штриха с неразличимой афишей) -- в отличие от того же «Так начинают…», где *поверх плетней* вместе с ***морями*** открываются ***ямбы***. Практически отсутствуют, как мы **помним**, и люди, -- кроме лирического «мы/я», в поведении которого, как мы **увидим**, отсутствует какая-либо физическая не то чтобы деятельность, но и минимальная подвижность.

 **5.** **Поза.** Исходное «лежание» тоже вполне литературно, вспомним хотя бы «На стоге сена…» Фета. Но в «Соснах» эта поза трактуется очень своеобразно.

 Вообще она может коннотировать как беспомощность, болезнь, ранение, смерть, так и отдых, сон, мечты о любовном свидании, а у Пастернака -- еще и ошеломленность великолепием бытия. Типовой риторический ход состоит в контрастном переходе от лежачего положения к вставанию, движению, устремлению вдаль.

 В «Соснах» в той или иной мере налицо многие их этих обертонов, но с явным преобладанием позитивных и скрадыванием негативных и в особом повороте.

 Исходная поза здесь не просто лежачая, а доведенная специальными стараниями лирического субъекта до полной прострации, «неподвижности изо всех сил».

 Два деепричастия*, запрокинув* и *задрав*,акцентируют это фигурой контраста с тождеством: перед нами знакомая единая поза, сходны и две словесные формы, но *запрокинув* направлено назад и вниз, а *задрав* – назад и вверх.

 Полной неподвижности вроде бы противоречит перемена поз и мест, но, как выяснится в решающий момент, позы менялись минимально, сведясь к запрокидыванию рук именно под головы*.*

Момент же, действительно, решающий -- готовящий бросок «отсюда туда», и структурно это высшая точка композиции:

 - в первый и единственный раз две строфы образуют одно предложение,

 - единственное во всем тексте сложноподчиненное,

 - с мощным риторическим нагнетанием: *так…, и так…, и столько…, и так…, что…*,

 - на гребне которого и появляется *море*,

 - вводимое эффектной аллитерацией-анаграммой: *ствол****ами море******Мере****щится все* ***время мне****,*

 *-* напоминающей латинское *murmur* *maris*,

 - а в сочетании с *так покорно все извне* -- тютчевское *все во мне и я во всем*,

 - причем конструкция *так долго… не вынем*, *что*… *мерещится --* еще и единственная аграмматичная во всем стихотворении, то есть точка экстатического выхода из себя.

 Что же происходит в этой мастерки оркестрованной кульминации? Бросок, но лишь метафорический мысленный, воображаемый в полусне, который заслуживается буквальным неприкладанием рук, так сказать, фольклорным лежанием лирического «я» на печи, полной, по Якобсону, деактивацией субъекта в метонимической **смежности** с тоже статичными разбегами сосновых стволов и тоже статичной и покорной широтой обзора.

**6. Магия.** А в более широком смысле это кульминационное чудо, -- как и более раннее избавление от *болей и эпидемий* и самой *смерти*, -- вырастает из пронизанности текста настойчивой, во многом подспудной, иррациональной энергетикой. На нее работают:

 - три вида целебных растений, одно из которых отмечено «дикостью» и ассоциациями то ли с лечебным *бальзамом*, то ли с посмертным *бальзамированием*, а другое – отсылкой к языческой *Купавне* и Ивану *Купала*;

 - причтенность к сакральному *лику*;

 - намеренность небесной синевы;

 - снотворность смеси с сакральным *ладаном*;

 - неистовость стволов;

 - колдовской морок в глаголе *мерещится*;

 - мглистая дымчатость *янтаря*, известного своими магическими свойствами;

 - *белая*, а там и *черная* *магия* морского прибоя.

Все это небожественное, а местами и божественное, сакральное дается под сурдинку, но тем вернее – волшебнее -- оказывает свое благодетельное действие, ср. в стихотворении того же цикла: *Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом*.

 **7.** Таковы основные контуры стихотворения. Еще многое можно было бы сказать о его богатейшей, а внешне скромной, ибо искусно натурализованной, формальной стороне:

- о тропике, например, о гиперболе *волны выше этих веток*: стволы корабельных сосен, огненные в лучах солнца, могут проецироваться на синеву неба именно потому, что ветки начинаются очень высоко, но так высоко не могут подниматься волны, сваливающиеся с прибрежного валуна, но в Переделкине сосны вообще не корабельные;

- об иконике, например, в однообразно акающей IV cтрофе, посвященной *намеренному однообразью*  солнечных зайчиков;

- о ритмике, вроде бы непритязательной, но использующей шесть из восьми возможных форм 4-ст. ямба – все, кроме V (*И перенаполнЯясь жИром* ‿ \_\_ ‿ \_\_ ‿ \_′\_ ‿ \_′\_ ‿) и VIII ( *И недоперенаполнЯясь* ‿ \_\_ ‿ \_\_ ‿ \_\_ ‿ \_′\_ ‿);

- об аллитерационной технике и т. д.

Но.. читатель ждет уж рифмы *ПИСЬМА*, -- спешу это законное любопытство удовлетворить.

**8. Письмо.** В комментариях Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак к «Соснам» в 11-томном собрании сочинений Пастернака читаем, в частности:

«*Лежим мы, руки запрокинув / И к небу головы задрав. –* То же состояние приобщения к природе Пастернак описал в письме к Е. В. Пастернак 27 авг. 1926 г.: «Я уговорил Льва Соломоновича (Лейбовича – *Е.П.*) расположиться на травке и вздремнуть, и разлегся на опушке **безотраднейшей**, шашечной дачной просеки <…> Мне пришлось бы исписать пропасть бумаги, чтобы точно передать чувство, которое я вскоре испытал, лежа на спине с улетевшими в небо глазами» (Пастернак, 2: 412-413).

Ссылка на это письмо отсутствует в других изданиях Пастернака, и немного удивляет соотнесением стихов с письмом пятнадцатилетней давности. Но можно предположить, что в распоряжении Е.П. (то ли сына поэта, Евгения Борисовича, то ли жены сына, Елены Владимировны) были какие-то семейные сведения о релевантности анахроничной глоссы. Тем более, что, как мы помним, временной режим самого стихотворения достаточно размыт. Интригует, -- а впрочем, согласуется с намеченным мной прочтением «Сосен» -- и нелестный отзыв о *просеке сосновой.* Поэтому обратимся к тексту письма и приведем соответствующие пассажи немного более полно.

«В этот день я <…> почувствовал, что чрезмерно устал и что **недурно бы** к кому-нибудь <…> катнуть на дачу <… Я> позвонил Лейбовичу, решив, что **лучше всего** к ним, **помолчу сутки** <…> День был чудесный, жаркий, полный остановившейся, затаившейся августовской **солнечности**, когда **небо** так **сродни** задерживающемуся редкому **дыханью**.

С непривычки мне **толкотни на Ярославском вокзале** было довольно, чтобы пережить… некое «нечто»(**прав Лежнев –** <я> **дачник, и неисправимый**!) Вообще я точно статью проверять поехал <…> Но как <…> всегда **тяжко и сложно** будет нам с тобой: **кругом почти сплошь жидова** -- и <…> **ни тени эстетики** (прав Лежнев – **дачник, и неисправимый!)** <…> Скоро десятый год, хоть бы говорить и вести себя с тактом научились! И <…> за самого последнего, уже на грани обезьяны <…> **ты до конца дней – ответчик**. Он будет грушу есть и перекашиваться в ужимках – а ты нравственно отдуваться за его крикливое существование. На это же обречен и **мальчик** <т. е. Е.П.! …>

Нас должны были встречать. **По счастью мы как-то разминулись*,* и на даче долгое время никого не было**. Я уговорил Льва Соломоновича расположиться на **травке** и **вздремнуть**, и **разлегся на опушке безотраднейшей** <…> **дачной просеки, отделясь от него стволом сосны и вскоре же притворившись спящим**. **Вот ради этого мгновенья и стоило ехать к ним**. Мне пришлось бы исписать пропасть бумаги, чтобы точно передать чувство, которое я вскоре испытал, лежа на спине с улетевшими в небо глазами **и с невозмутимостью оставляя слова Л.С. без ответа**. Я живо вспомнил с детства меня преследовавшее своей неуловимою силой «чувство природы» <…> В первый раз в жизни я понял, что *что-то* в этом отношеньи *сделано* <… и> на мгновенье испытал подобье удовлетворенности. Я измерил и оценил интимный смысл того, что Лежнев в статье назвал «ощущеньем» (в противоположность чувству). **Какой, при бесспорном уме, дурак!** Потом **начался дачный гвалт**, и у Л<ейбовичей> **оказались пренеприятнейшие соседи»**. (Пастернак, 7: 775–776).

 Соотношение между поэзией и правдой примерно такое же, как в классическом случае с *гением чистой красоты* и *вавилонской блудницей*, которой *с помощью божией* авторстихов и писем в конце концов овладел. А интервал там был даже не пятнадцать лет, а всего два года.

Биографический фон: последовательно одинокая жизнь на даче. (за работой над романом, а весной 1940 г. и над стихами данного цикла).

«Сосны» написаны в годы, когда смерть буквально бушевала в стране и заграницей, -- во время Второй мировой войны и после финской, после пакта Молотова-Риббентропа, после репрессий 1937 г., смерти Бабеля, Мейерхольда, Зинаиды Райх, Яшвили, Табидзе, Пильняка, Маяковского и мн. других, после Голодомора, бегства родителей из нацистской Германии в Англию, которая теперь подвергалась немецким бомбежкам, после смерти матери, во время тяжелой болезни пасынка… Поистине, сам поэт лишь чудом спасается от всех этих ужасов, но из текста «Сосен» они тщательно вычищены, даны под какой-то самой общей шапкой и знаком отрицания.

Переводы из немецких поэтов конце 30-х были для поэта отдушиной:

«их единственный смысл для меня в том, что это соответствует моей тоске по Европе, моей всегдашней мысленной жизни в ней» (письмо к сестре Лидии в Англию 25 апреля 1936 г.; Е. Пастернак 1997: 541).

 - Гёте три пары *dahin* = *туда*, всего одно локативное *wo* = *где* и ни одного локативного *da =* *там*%

 - в переводе Жуковского 6 *туда* и 10 *там*;

 - у Мея 6 *туда*, 4 *где* и 3 *там;*

 - у Тютчева 6 *туда*, одно *где* и 3 *там*;

 - у Михайлова 6 *туда*, 3 *где* и одно *там*;

 - у Майкова 6 *туда*, 3 *где*, одно *там*; у Пастернака 6 *туда*, 3 *где* и 3 там.

 пары деревьев:

 - Гёте: … *wo die* ***Zitronen*** *blüh'n, Im dunkeln Laub die* ***Goldorangen*** *glüh'n, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die* ***Myrte*** *still und hoch der* ***Lorbeer*** *steht;*

 Жуковский**:** *Златой* ***лимон*** *горит во мгле древес <…> И тихо* ***мирт*** *и гордо* ***лавр*** *стоит;*

Мей: *…****где******лимонные*** *рощи цветут, Где в тёмных листах* ***померанец****, как золото, рдеет <….> Где скромная* ***мирта*** *и* ***лавр*** *горделивый растут?*

 Тютчев: … *где* ***мирт и лавр*** *растет <…> Цветет* ***лимон****, и* ***апельсин*** *златой, Как жар горит …*

 Пастернак: *… край* ***лимонных*** *рощ в цвету, Где пурпур* ***королька*** [красного апельсина] *прильнул к листу <…> Где дремлет* ***мирт****, где* ***лавр*** *заворожен*;

 Пушкин: *Кто знает край <…> Где вечный* ***лавр*** *и****кипарис*** *На воле гордо разрослись;*

Пушкин: *Кто видел край* *<…>**Где на холмы под* ***лавровые*** *своды Не смеют лечь угрюмые снега? <…>**И там, где* ***мирт*** *шумит над падшей урной*).

Пушкин («Каменный гость»): *Недвижим теплый воздух, ночь* ***лимоном*** *И* ***лавром*** *пахнет*;

Бодлер («Correspondances» = «Соответствия», с их *лесом символов*): *Les* ***parfums****, les couleurs et les sons se* ***répondent****. Il est des* ***parfums*** *frais <…> Comme* ***l’ambre****, le* ***musc****, le* ***benjoin*** *et* ***l’encens*;**

Бальмонт (1912): *Так* ***в единении находятся живом*** *Все тоны на земле, цветы* ***и ароматы.***  *Есть много* ***запахов з****доровых, молодых <…>**Так* ***мускус, фимиам, пачули и бензой****[[](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F_%28%D0%91%D0%BE%D0%B4%D0%BB%D0%B5%D1%80;_%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82)" \l "cite_note-2) Поют экстазы чувств и добрых сил прибой*;.

Эллис (1917): ***Благоухания*** *и звуки и цвета В ней* ***сочетаются в гармонии согласной****. Есть* ***запах*** *девственный**<…> И есть торжественный, развратный* ***аромат*** *—* ***Слиянье ладана и амбры и бензоя*** *<…> В нем бесконечное доступно вдруг для нас, В нем высших дум восторг и лучших чувств экстаз!*

На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я **лежал**,
И хор светил, живой и дружный,
Кругом **раскинувшись,** дрожал.

Земля, как **смутный** **сон** немая,
Безвестно уносилась прочь,
И я, как первый **житель рая**,
Один в лицо увидел ночь.

Я ль **несся** к бездне полуночной,
Иль сонмы звезд ко мне **неслись**?
Казалось, будто в **длани** **мощной**
Над этой бездной я повис.

И с **замираньем** и смятеньем
Я **взором** мерил **глубину**,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее **тону**.

**«Миньона» Гёте**

**пер. Жуковского, «Мина» (1817)**

Я знаю край! **там негой дышит лес,**

Златой **лимон** горит во мгле **древес**,

И ветерок жар **неба** холодит,

И тихо мирт и гордо лавр стоит...

  **Там** счастье, друг**! туда! туда**

Мечта зовет! **Там** сердцем я всегда!

**Там** светлый дом! на мраморных **столбах**

Поставлен свод; чертог горит в лучах;

И ликов ряд недвижимых стоит;

И, мнится, их молчанье говорит...

 **Там** счастье, друг! **туда! туда**

Мечта зовет! **Там** сердцем я всегда!

Гора **там** есть с заоблачной тропой!

В туманах мул **там** путь находит свой;

Драконы **там** мутят ночную мглу;

**Летит скала и воды на скалу!..**

 О друг, пойдем! **туда! туда**

Мечта зовет!.. Но быть ли **там** когда?

15 мая 1940, Гольцеву: «что-то растянул в крестце» (9: 172); 28 июня 1940, Л.О. Пастернаку: «попал в больницу, где пролежал около месяца» (9: 174); 29 июля 1940, Треневу: «у меня легкий вывих колена» (9: 175).

16 мая 1940, Л.О. Пастернаку: «стараюсь гнать прочь мысли о событьях» (9: 173).

6 февраля 1941, Н. Табидзе: «из города возвращаешься измученным, раздраженным и уничтоженным обидами и неудачами» (9: 205).

8 апреля 1941, О.М. Фрейденберг: Полтора месяца тому назад я поссорился и расстался с Зиной. Я немного помучился, а потом вновь поражен был шумом и оглушительностью свободы, ее живостью, движеньем, пестротой. Этот мир рдом. Куда же он проваливается,

когда мы не одни? (9:213)

Л. О. Пастернаку, 19 июня 1941: «никогда не понимал и не смогу понять того, что я или ты можем когда-нибудь умереть» (9: 221).

15 мая 1940, Гольцеву: «что-то растянул в крестце» (9: 172); 28 июня 1940, Л.О. Пастернаку: «попал в больницу, где пролежал около месяца» (9: 174); 29 июля 1940, Треневу: «у меня легкий вывих колена» (9: 175).

1. О мотиве лузги у П. [↑](#footnote-ref-1)
2. О мотиве зловещего у П. [↑](#footnote-ref-2)
3. Об этом мотиве см. Ж. [↑](#footnote-ref-3)