

# УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---

---

## АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

### «СОСНЫ» ПАСТЕРНАКА

*Темы, структуры, умолчания, фон*

- 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 однообразием,  
Как мазь, густая синева  
Ложится зайчиками наземь  
И пачкает нам рукава.
- V Мы делим отдых краснолесья,  
Под копошенья мураша  
Сосновой 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 мгlistой 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 переусложненным «стилем до 1940 года», от которого поэт будет в дальнейшем откре- щиваться. Но это не просто образец «неслыханной простоты», а какой-то особый сплав скупости непосредственно проговоренного содержания и его незамысловатого воплощения со скрытым за этой скромной оболочкой бо- гатством смыслов и выразительных решений. Впервые прочитав «Сосны» более полувека назад, я сразу запомнил их наизусть — как гимн незамут- ненной радости бытия. Однако, взявшись теперь за их разбор (в частности, в свете предвоенной переписки Пастернака)<sup>1</sup>, я пришел к выводу, что эта «незамутненность» — плод направленного творческого усилия, тщательной «фильтровки, чистки, опускания, erasure» всего негативного. Ср. признание поэта в письме к отцу:

...но я стараюсь гнать прочь мысли о событиях, а то в противном случае, как жить и оставаться человеком и работать? (Л. О. Пастернаку, 16 мая 1940; Пастернак 2003—2005, 9: 173).

В сущности, перед нами эскапистский побег из города на дачу, отту- да — на сосновую просеку, а с нее — в некую морскую, а то и заморскую иноязычную даль, поскольку жизненно важной отдушиной в эти годы для поэта были переводы: работа над «Гамлетом» (см.: Пастернак 2003—2005, 9: 167 сл.) и попытки перевода его собственных стихов, которые предпринима- лись в Европе и как-то связывали его с жившими там родственниками. Ср.:

За редкими исключениями из города возвращаешься измученным, раздра- женным и уничтоженным обидами и неудачами, и тут присутствие Ваших пис- ем в соединении с чистотой хорошо убранных комнат и безукоризненностью зимних видов в окне производило во мне совершенное перерождение... (Нине Табидзе, 9 февраля 1941; Пастернак 2003—2005, 9: 205).

...чувство связи с западом, с исторической землей, с лицом мира, чувство непобедимой потребности в нем и ничем не возместимой разлученности. Пе- чальная комедия, когда меня переводят, или хотят переводить. Эти пробы не оправдывают интереса, послужившего к ним поводом <...М>ожно ли эту бес- смыслицу осмыслить? Можно. Их единственный смысл для меня в том, что это соответствует моей тоске по Европе, моей всегдашней мысленной жизни в ней <...> в том, что так же, как эти переводы, существуем и мы: что вы за грани- цей, и притом в разных странах; что так перевела жизнь квартиру на Волхонке (сестре Лидии <Л. Л. Слейтер> в Англию, 25 апреля 1936; Пастернак 2003—2005, 9: 79—80).

В соответствии с общей установкой на «недоговаривание» начальное звено (из города на дачу) этого идеального маршрута в стихотворении опу- щено, а конечное (устремление в Европу) дано лишь опосредованно, в виде «переводного» морского пейзажа. Обратимся же к тексту, замечая не только то, что в нем есть, но и то, чего в нем нет, — многочисленные значащие отсутствия.

**1. Действующие лица, их взаимоотношения/контакты.** В первых шести строфах фигурирует коллективное лирическое «мы» (представленное пятью *мы* и одним *нам*). Но в VII строфе оно мутирует в «я» (*мне*), а затем лирический субъект практически исчезает из текста, сведя свою роль к закадровому присутствию некоего безличного воображателя морского пейзажа, лишь слегка проглядывающему в таких оборотах, как *неразличимой* — кем? *вдалеке* — от кого?

Никого другого, кроме «мы/я», в стихотворении вообще нет — если не считать *публики* в XI, образующей декоративную деталь финальной пейзажной заставки. Особенно ясно это видно на фоне лакировочно-идиллического слияния «я» с полноправным, подчеркнуто субъектным «народом» (пассажирами пригородной электрички) в заглавном стихотворении того же переделкинского цикла, что и «Сосны»:

*В горячей духоте вагона Я отдавался целиком Порыву слабости врожденной <...>. Я молча узнавал России Неповторимые черты. Превозмогая обожанье, Я наблюдал, боготворя. Здесь были бабы, слобожане, Учащиеся, слесаря. В них не было следов холопства, Которые кладет нужда, И новости и неудобства Они несли как господа. Рассевишишь кучей, как в повозке, Во всем разнообразьи поз, Читали дети и подростки, Как заведенные, взасос («На ранних поездах»; 1941).*

Но и в «Соснах» лирическое «мы» с самого начала находится в типично пастернаковском контакте<sup>2</sup> с природой: *в траве; к небу головы задрав; делим; смесью дыша*. Kontakтами пронизано и все окружающее: *смесь лимона с ладаном; синева, которая ложится наземь; и ответные разбеги стволов на синем*.

Налицо в «Соснах» также характерная пастернаковская «интенсивность», знаменующая великолепие бытия: *запрокинув, задрав, непроходима и густа; под копошеньем мураша* (крупный план); *неистовы; столько широты, так долго...*

Наименее интенсивны контакты внутри лирического «мы»: уже во II строфе дается понять, что лежат эти «мы» порознь, разделенные непроходимо густой травой, и лишь переглядываются друг с другом.

Неопределенны и связывающие их отношения — любовные? семейные? дружеские? И от дистантного переглядывания они переходят не к более тесным контактам, а к полному расставанию: сначала из текста пропадает второй член «мы», а затем и само «я». Ср. в качестве возможной биографической глоссы свидетельство в письме к кузине:

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? (Ольге Фрейденберг, 8 апреля 1941; Пастернак 2003—2005, 9: 213).

**2. Жизнь/смерть.** Вопрос о смерти возникает в III строфе и сразу же с чудесной легкостью разрешается — при помощи хорошо аллитерированного оксюморона *бессмертные на время* и иконической безударности (как бы освобожденности от ударений) двух сильных иктов в слове *освобождены* (строка написана редкой VII формой 4-ст. ямба).

И на протяжении последующих восьми строф ничто негативное в текст уже не проникает — кроме безобидно метафоричных *пачкает, черной магии и хоронит*.<sup>3</sup> Так что в отличие, скажем, от стихотворения «Еще не умолкнул упрек...» (1931), где *Вседневное наше бессмертье* венчает последнюю, девятнадцатую строфу трехчастного стихотворения, здесь чудесное бессмертие проглатывается загодя, чтобы уступить место следующему чуду — идиллическому полету фантазии в морскую даль.

И это в 1941 году, после всех мясорубок 1930-х! Подумать, что «Сосны» написаны в годы, когда смерть буквально бушевала в стране и за границей, — во время уже разразившейся в Европе Второй мировой войны, после финской, после пакта Молотова—Риббентропа, после репрессий 1937 года, смерти Бабея, Мейерхольда, Зинаиды Райх, Паоло Яшвили, Тициана Табидзе, Бориса Пильняка, Маяковского и многих других, после ужасов коллективизации/раскулачивания, после бегства родителей из нацистской Германии в Англию, которая теперь подвергалась немецким бомбежкам, после смерти матери, во время тяжелой болезни пасынка, не говоря о его собственных болях и недомоганиях, ср.:

Я не могу спуститься к телефону. <...У>тром, умываясь, неловко нагнулся и, разгибаясь, что-то растянул в крестце (В. В. Гольцеву, 15 мая 1940; Пастернак 2003—2005, 9: 172);

<Я> растянул себе мышцу на спине и <...> нажил себе <...> воспаление спинного нерва (радикулит). <...Я> попал в больницу, где пролежал около месяца (Л. О. Пастернаку, 28 июня 1940; Пастернак 2003—2005, 9: 174);

<С>нова у меня у меня легкий вывих колена (К. А. Треневу, 29 июля 1940; Пастернак 2003—2005, 9: 175).

И тем не менее сам поэт каким-то чудом спасается от всех этих ужасов и из текста «Сосен» тщательно их вычищает, давая под самой общей шапкой и знаком безоговорочного отрицания. Более того, об ощущении собственного бессмертия он пишет и в эпистолярной прозе — отцу:

Если бы не война (в Европе. — А. Ж.), я мог бы сказать о себе, что в высшей степени счастлив своей жизнью, потому что никогда не понимал и не смогу понять того, что я или ты можем когда-нибудь умереть (Л. О. Пастернаку, 19 июня 1941; Пастернак 2003—2005, 9: 221).

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

— *запрокинув, освобождены и заломленных*, где «прошедшее» снимается перфектностью, актуальной в настоящем;

— и *переглянемся и вынем*, где будущее время выступает в значении так называемого настоящего исторического, Praesens historicum, — грамматического тропа, представляющего прошлое развертывающимся на наших глазах.

А в четырех последних строфах, описывающих то, что *мерещится* лирическому «я», настоящее время становится панхронным: имплицитная

темпоральная «внеположность» Praesens historicum (происходящего «не сейчас») перетекает в эксплицитную пространственную происходящего «не здесь».

Этими неопределенностями временной режим стихотворения не ограничивается. Есть и колебания между простой продолженностью происходящего и его окказиональной многократностью. Сначала констатируется многократность в рамках единовременного совместного лежания (*и снова меняем* во II), но потом она распространяется и за его пределы: начиная с *вечерами* в IX, однократные процессы, например *смеркается и постепенно хоронит* в X, предстают повторяющимися изо дня в день, создавая характерную прустовскую двойственность.<sup>4</sup>

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

**4. Пространство, физическое и интертекстуальное.**<sup>5</sup> Композиция стихотворения опирается на:

(1) традиционную в русской поэзии анафорическую конструкцию. *Там...* (ср. серию из 14 *там* в начале «Руслана и Людмилы»: *Там чудеса...*);

(2) общепозэтическое «устремление вдаль»<sup>6</sup>, в духе гётевской «Миньоны» (кстати, переводившейся и Пастернаком) и гейневско-лермонтовских сосны и пальмы;

(3) типично пастернаковский вариант этого устремления, когда исходная ситуация тоже позитивна и пронизана контактами (см. выше в п. 1), которые после географического броска вдаль принимают вид мощных взаимодействий между составляющими дальнего пейзажа (*волнами, валуном, зарей, луной*);

(4) характерное устремление именно к морю, ср. ту же «Миньону», а у Пастернака ср., например:

*Кусты обгоняют тебя, и пока С родимую чащей сроднишься с отвычки, — Она уж безбрежна: ряды кругляка, И роцца редее, и птичка — как гичка, И песня — как пена, и — наперерез, Лазурь забирая, нырком, душегубкой И — мимо... И долго безмолвствует лес, Следя с облаков за пронесшейся шлюпкой* («Орешник»; 1917/1923);

*Мерещится, что мать — не мать <...>. Так открываются, паря Поверх плетней, где быть домам бы, Внезапные, как вздох, моря. Так будут начинаться ямбы* («Так начинают. Года в два...»; 1921/1922).<sup>7</sup>

При этом «Сосны» молчаливо следуют русской традиции, которая, начиная с Жуковского, предпочитала динамично-направительному гётевскому *Туда* статично-локативное *Там*, ср. его вольный перевод «Миньоны» (помимо этих местоименных наречий в тексте выделены места, с которыми переключаются «Сосны»):

*Я знаю край! там негой дышит лес, Златой лимон горит во мгле дровес, 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 ликом 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, пойдём! туда! туда Мечта зовет!.. Но быть ли там когда? («Мина»; 1817).*

Если в гётевском оригинале имеются три пары *dahin* = *туда*, всего одно локативное *wo* = *где* и ни одного локативного *da* = *там*, то у Жуковского налицо десять *там* и всего шесть *туда*.

В духе общей установки «Сосен» на статику и умолчание выбор локативного *Там* (а не направительного *Туда*) нисколько не акцентируется — подается как нечто само собой разумеющееся. Никак не проговоренной в тексте (и не отрефлексированной в пастернаковедении) остается и вся гётевско-гейневская подоплека этого поэтического хода.

Сокрытию интертекстуальной клавиатуры вторит полное отсутствие в «Соснах» метатекстуальных мотивов, в отличие от того же «Так начинают...», где *поверх плетней* вместе с *морями* открываются *ямбы*. Как мы помним, практически отсутствуют в стихотворении 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 такие влиятельные тексты, как «Пророк» Пушкина (*Как труп в пустыне я лежал...*), «Сон» Лермонтова (*В полдневный жар в долине Дагестана С свинцом в груди лежал недвижим я*) «На стоге сена ночью южной...» Фета (*На стоге сена ночью южной Лицом ко тверди я лежал...*), его же «На кресле отвалюсь, гляжу на потолок...» (*На кресле отвалюсь, гляжу на потолок...*) и ряд других; многочисленны и европейские, в частности немецкие, интертексты. Но в «Соснах» эта поза трактуется очень своеобразно.

Вообще она, естественно, коннотирует 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 преображающем переходе от лежащего положения к вставанию, движению, устремлению вдаль («**Восстань, пророк** <...> **И, обходя моря и земли...**»); но характерно и сочетание, как у Лермонтова, воображаемого переноса вдаль (*И снился мне сияющий огнями Вечерний пир в родимой стороне*) с неподвижностью и смертью (*Знакомый труп лежал в долине той*). В «Соснах» в той или иной мере звучат многие их этих обертонов, но с явным преобладанием позитивных и искусным скрадыванием негативных.

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

Два деепричастия, *запрокинув* и *здрав*, акцентируют это приемом контрастного варьирования: перед нами знакомая единая поза, одновременно статичная и напряженная, сходны две словесные формы, оба действия

направлены назад, но *запрокинув* обращено вниз, а *задрал* — вверх. (Для сравнения вспомним сходное, но подчеркнуто динамичное задираание головы в «Пока мы по Кавказу лазаем...» (1931): *Пока я голову заламываю, Следя, как шею укреплений Плывут по синеве сиреневой...*)

Полной неподвижности вроде бы противоречит перемена поз и мест, но, как выясняется в решающий момент (в строфе VI: *И мы так долго рук не вынем Из-под заломленных голов*), позы менялись минимально: руки оставались запрокинутыми под головы.

**6. Поэзия аграмматики.** Момент же, действительно, решающий — готовящий бросок «отсюда туда», и структурно это высшая точка композиции:

— в первый и единственный раз две строфы образуют одно предложение: *И так неистовы... Разбеги... И мы так долго... не вынем... И столько широты... И так покорно... Что... Мерещится...*;

— это предложение — единственное во всем тексте сложноподчиненное;

— оно насыщено повторами и разворачивается с риторическим нагнетанием: *так..., и так..., и столько..., и так..., что...*;

— синтаксическая конструкция в целом — единственная аграмматичная во всем стихотворении: сказуемое главного предложения *вынем* (в сов. виде Praesens historicum) не может управлять сказуемым придаточного *мерещится* (в несов. виде обычного наст. вр. (надо бы: ...\**померещится*);

— в результате текст экстатически выходит здесь из себя;

— на гребне этого подъема и появляется желанное *море*;

— оно вводится эффектной аллитерацией-анаграммой: *стволами море Мерещится все время мне*;

— чем напоминает знаменитое латинское *murmur maris*, а в сочетании с *так покорно все извне* — еще и тютчевское *все во мне, и я во всем*.

Что же происходит в этой мастерски оркестрованной — и даже взогнанной до аграмматического экстаза — кульминации? Совершается бросок, но лишь метафорический, мысленный, воображаемый в полусне, и заслуживается он буквальным неприкладанием рук, так сказать, фольклорным лежанием лирического «я» на печи, полной, по Якобсону, деактивацией субъекта в метонимической смежности с тоже статичными разбегами основных стволов и тоже статичной и покорной широтой обзора.

**7. Прототип?** Как было сказано, к числу влиятельных пре-текстов «Сосен» по линии «лежания/перемещения» принадлежит фетовское «На стоге сена ночью южной...». Оно тоже написано 4-ст. ямбом и содержит целый ряд сходных мотивов, включая и поэзию грамматики.

*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 неся 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.*

Переключки, действительно, многочисленны:

*в траве лежим мы — на стоге сена я лежал; руки запрокинув — раскинувшись, в длани мощной; к небу головы задрал — лицом ко тверди, в лицо увидел ночь; к лику причтены — как первый житель рая; синева ложится наземь — хор светил, кругом раскинувшись, дрожал; снотворной, мерещится — как смутный сон; столько широты во взоре — я взором мерил глубину; море, волны, пена, вода, дно — бездна, глубина, тону; мерещится — мерил; вечерами, смеркается — ночью, полуночной; заря, луна — хор светил, сонмы звезд; хоронит под магией воды — с замираньем, тону.*

Из репертуара фетовского стихотворения в «Соснах» отсутствует — и, как мы помним, систематически — лишь интенсивное движение лирического «я» (*Я ль неся...; я... тону*). У Пастернака все такие перемещения отданы элементам пейзажа (*ложится наземь, сваливаясь, обрушивают, взбаламученного, тянется, хоронит под магиею пены и воды, волны все выше, толпится*), что, впрочем, вторит тому, как у Фета *земля уносилась, а сонмы звезд неслись*.

Но и у Фета передвижения происходят лишь в воображении «я», включая финальное *тону*, катартически знаменующее внезапный, но безоговорочный поворот к смерти. Примечательна формальная подоплека этого сюжетного хода. Все стихотворение выдержано исключительно в прошедшем времени (*лежал, дрожал, уносилась, увидел, неся, неслись, повис, мерил*), но включает его глагол в наст. вр.: *тону*. Грамматически правильной, «нормальной», ожидаемой по инерции была бы форма прош. вр.: *<Все невозвратнее> тонул*, или в соответствии с рифмовкой что-нибудь вроде: *Казалось, медленно тону*. Однако Фет в последнюю минуту решительно транспонирует нарратив в настоящее время (по сути, Praesens historicum), благодаря чему *тону* прочитывается как относящееся не только и не столько к непосредственным впечатлениям одной южной ночи, а — в качестве метафоры второго порядка — и к постоянному экзистенциальному ощущению неотвратимо близящейся смерти. Если это не аграмматизм, то во всяком случае смелый грамматический сдвиг, и с ним естественно соотнести ключевой аграмматизм «Сосен» (сцепление *так долго не вынем с что мерещится* в VI—VII). Не исключено, что Пастернак и тут, как во многом другом, отталкивался от Фета.

В целом «Сосны» предстают старательно позитивным — дневным, солнечным, застрахованным от смерти — вариантом фетовского «Стога». Но, как и в случае с вероятными европейскими романтическими интертекстами, эта связь остается сугубо имплицитной.

**8. Магия.** Чем же обеспечивается волшебная неуязвимость «я»? Как кульминационное чудо VI—VII строф «Сосен», так и более раннее избавление от *болей и эпидемий* и самой *смерти* вырастают из пронизанности текста устойчивой, во многом подспудной, иррациональной энергетикой. На нее работают:

— три вида целебных растений (*дикие бальзамыны, ромашки, лесные купавы*), первое из которых к тому же отмечено «дикостью» и ассоциациями то ли с лечебным *бальзамом*, то ли с посмертным *бальзамированием*, второе — причастностью к гаданию и ворожбе, а третье — отсылками к языческой *Купавне* и *Ивану Купале*;

- приченность героев как своего рода святых к *лику сосен*;
- намеренность, то есть своего рода божественно-провиденциальная телеологичность, небесной *синевы*, скромно прячущаяся за ее *однообразием*;
- снотворность смеси *лимона* с сакральным *ладаном*;
- неистовость стволов;
- колдовской морок в глаголе *мерещится*;
- мглистая дымчатость *янтаря*, известного своими магическими свойствами;
- наконец, *белая*, а там и *черная магия* морского прибора.

Все это небожественное, а местами и божественное, сакральное дается под сурдинку, но тем вернее оказывает свое чудотворное действие: ср. в стихотворении того же цикла: *Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом* («Иней»; 1941).

**9. Иконика.** Этот аспект богатейшей, но искусно натурализованной формальной стороны текста рассмотрим на примере IV строфы.<sup>8</sup> Иконизируется здесь, как часто бывает, тема, впрямую названная в тексте: «намеренное однообразие».

Самым простым и наглядным ее воплощением становится рифмовка:

- она в буквальном смысле «однообразна, монотонна», поскольку обе рифмы, женская (*однообрАзьем/нАземь*) и мужская (*синевА/рукавА*), — это рифмы на один и тот же гласный *А*;
- связь рифмовки с темой «однообразия» прописана постановкой соответствующего слова — и, значит, его ударного гласного — под рифму;
- иконическое прочтение такой рифмовки подкреплено тем, что она отличает IV строфу от всех остальных;
- в то же время упор на рифмующее *А* смягчен — нормализован, натурализован — тем, что в «Соснах» *А*-рифмы вообще самые частые (это почти треть всех клаузул: 14 из 44).

К оркестровке рифм «однообразное аканье» строфы не сводится: и сами строки пронизываются тем же ударным гласным (и с множеством без- и полуударных):

- в 1-й строке строфы ударное *А* всего одно, зато под рифмой: *однообрАзьем*;
- во 2-й их все три: *мАзь, густАя, синевА*;
- в 3-й — два: *зАйчиками, нАземь*;
- в 4-й тоже два: *нАчкает рукавА*.

Впрочем, в строфе есть и другие ударные гласные, до какой-то степени разнообразящие ее огласовку, умеряя тем самым эффект фонетической монотонности. Их два: одно *Е* в 1-й строке (*намЕренным*) и одно *И* в 3-й (*ложИтся*). Но это как раз те гласные, которые лишь немного уступают *А* по частотности в рифмах (их по 12, тогда как рифм на *О* всего 6, а на *У* вообще нет), а в IV строфе ими помечены тематически важные слова:

— *намЕренным*, уточняющее провиденциальный характер «однообразия»,

— и *ложИтся*, лексически и фонетически отсылающее к лейтмотивному *лежИм мы* в I строфе.

В постоянном сочетании с ассонансами на *А* строфу оркеструют повторы большинства согласных ключевого слова: *Н, Р, З* и *М.*, ср. *одНообРаЗьеМ, НаМеРеНныМ, МАЗь, ЗайчикаМи, НАЗеМь, НаМ Рукава*. Поддерживаются ассонансы на *А* и аллитерациями, не восходящими к *однообразьем*, например на *ЧК*: *зАйЧиКами/пАЧКают*.

Подобно ассонансам, эти лейтмотивные согласные не захватывают строфу целиком, сочетаясь и перемежаясь с аллитерациями, отсылающими за ее пределы, ср., например, *Нам РУКаВА (IV) — РоМАшеК... КУПАВ, РУКи заПРОКиНуВ (I) — тРаВА, На ПРОсеКе... (II) — долГо РУК Не ВыНеМ (VI)*.

На внешнюю переключку ориентировано и *Д* из ключевого *одНообразьем* (в повторах внутри строфы не участвующее), ср. *меж Диких, заДрав (I), непроходима (II), эпиДемий, освобожДены (III), Делим, оТДых, лаДаном Дыша (V)*.

Это искусное плетение повторов, адекватно вторящее теме «намеренного однообразия», выдержано все в том же общем стилистическом ключе «ненавязчивой убедительности».

**10. Тропы.** Продолжая разговор на материале IV строфы, отметим умеренность эффектов и в сфере поэтической образности.

С одной стороны, перед нами смелая, как бы раннепастернаковская тропика:

— приписывание небесной *синеве* собственной воли (*с намеренным однообразьем*);

— ступение цветовой характеристики (*синевы*) в нечто вязкое (*мазь, пачкает*);

— преобразование *синевы* как в невесомые и праздничные солнечные *зайчики*, так и в грязь (*пачкает*), отяжеляющую и снижающую контакт лирического «мы» с небом.

С другой стороны, все эти образные ходы последовательно умеренны. Так,

— якобы негативное «пачкание» дается под знаком безвредной условности<sup>9</sup>;

— превращение синевы в пачкающую мазь не набросано метафорической скорописью (как во многом аналогичное, но до головокружения затрудненное четверостишие 1917 года: *Там, озаренный, как покойник, С окна блужданьем ночника, Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника* («Из поэмы. Два отрывка»)), а представлено с помощью обстоятельного, медленно разжевываемого и тщательно мотивированного сравнения (*как мазь, густая... ложится... наземь и пачкает нам рукава*).

Одно из сильных мест стихотворения — явление желанных *волн* непосредственно вслед за сакраментальным *Там* в VIII строфе: *Там волны выше этих веток*. На первый взгляд, это просто деталь пейзажа, внушительная, но реалистически вполне добросовестная, так сказать, фактографическая. Но что это за *ветки*?

Хотя до сих пор ни о каких *ветках* речи не заходило, на ум, естественно, приходят ветки *сосен* — единственных деревьев, фигурирующих в первой половине стихотворения, а во второй уступающих место *волнам*, как бы превращающихся в них. И поскольку в центре внимания оказывается их сравнительная высота, постольку возникает — вернее, должен бы возникнуть, но впрямую не осознается, — вопрос о расположении *этих веток*. Ясно, что из лежачего положения они видятся находящимися высоко, — но как высоко?

Подсказка, опять-таки имплицитная, содержится в предыдущем упоминании о соснах — двумя строками ранее: *И так неистовы на синем Разбеги огненных стволов*. Сосны, длинные стволы которых отчетливо видны на фоне неба и кажутся огненными в лучах солнца, это, конечно, так называемые *корабельные*, или *мачтовые*, сосны, наглядно воплощающие пастернаковский мотив контакта между землей и небом, ср., кстати:

*И, в жар всем небом онемев, Топить мачтовый лес в эфире* («Любить — идти, — не смолкнул гром...»; 1920); здесь тоже налицо и совместность, и интенсивность, и контакт, и лес, и небо, и даже водный мотив: *топить*;

*Мачтовый мрак, который ввысь воздвигло, В истому дня, на синий циферблат* («В лесу»; 1917).

Отличительной чертой этого вида сосен и являются *разбеги* прямых стволов, оголенных почти до самого верха, так как ветки начинаются лишь где-то на высоте 20 метров.<sup>10</sup> Но в таком случае *волны* в VIII строфе, которые *выше этих веток*, должны быть неправдоподобно — гиперболизированно — высокими и к тому же заведомо превосходящими по высоте тот *валун*, с которого они *скатываются* в следующей же строке.

Пристрастие к гиперболам характерно для Пастернака, но здесь примечательна система искусственных натурализаций, вскрытие которой потребовало тщательного анализа вполне «реалистического» — на неискушенный читательский взгляд — контекста.

Кстати, до количественного максимума интенсивности, но без нарушения правдоподобия доведено изображение все тех же *волн* во второй половине той же строфы, где они *Обрушивают град креветок Со взбаламученного*

дна. К своему вертикальному контакту с «небом, верхом» (*выше этих веток*) и вертикально-горизонтальному контакту с «землей, низом» (*валуном*) они теперь добавляют вертикальный контакт с еще более низким «низом» (*дном*), причем двойной, направленный туда и обратно (*обрушивают... со... дна*) и вовлекающий в действие еще одного, постороннего, «третьего» участника (*креветок*).<sup>11</sup> Картина предельно изошренная, но в пастернаковском мире не уникальная, ибо совмещающая его основные инварианты; ср. *И все ниже спускается небо И падает накось, И летит кувырком, И касается чайками дна* («Морской мятеж»; 1926).

В связи с гиперболической вернемся к бегло упомянутой выше строчке из V строфы: *Под копошенья мураша* (см. п. 1). Мы отметили, что оно дано крупным планом, — но как это достигнуто? Прежде всего употреблением единственного числа существительного — в роли типового представителя всего муравейника. Далее выбором наименования этого насекомого (*мураша* вместо *муравья*), звучащего не нейтрально-объективно, а фольклорно, сказочно, эмоционально, в частности коннотирующего *мурашки*. Этот выбор поддержан аллитерацией (*копоШенья мураШа*) — на глухое шипящее Ш, иконически вторящее изображаемому тихому звуку и вообще связанному в русском языке с семей «негромкости, тишины» (ср. соответствующее междометие: Ш-ш). В результате убедительно натурализуется невероятная ситуация слышимости микроскопических движений одного-единственного муравья — и это на фоне внушительного макропейзажа (целого *краснолесья*, кстати, тоже в собирательном ед. ч.).

**11. Ритм.** На первый взгляд, и здесь царит непритязательная простота: «Сосны» написаны самым популярным, так сказать, нейтральным размером — 4-ст. ямбом, а каждая третья строка (17 из 44) — его самой распространенной IV формой, кстати, открывающей стихотворение: *В травЕ, меж дИких бальзамИнов* (— ' — — — — — ' — — — — —).

Но в двух третях текста задействованы еще пять из семи остальных возможных форм:

VI форма	<i>Мы переглянемся и снОва</i>	— — — — — ' — — — — —	8 раз
III форма	<i>РомАшек и леснЫх купАв</i>	— — — — — — — — — — —	7 раз
VII форма	<i>И смЕрти освобожденЫ</i>	— — — — — — — — — — —	6 раз
I форма	<i>И мЫ так долго рУк не вЫнем</i>	— — — — — — — — — — —	5 раз
II форма	<i>И отливАет рЫбьим жИром</i>	— — — — — — — — — — —	1 раз

то есть все, кроме двух самых экзотических:

V форма	<i>И перенаглядЕвшись снОва</i>	— — — — — — — — — — —
VIII форма	<i>И недоперенаглядЕвшись</i>	— — — — — — — — — — —

В результате «привычность, естественность» ритмической интонации сочетается с гибким и даже изысканным разнообразием, но без вызывающей пиротехники.

Мы уже отмечали достаточно скромный, но иконически значимый пропуск двух ударений в строке об освобождении от смерти (см. п. 2). Внешне незаметным, но подспудно убедительным является сосредоточение всех пяти употреблений полноударной I формы 4-ст. ямба исключительно во второй половине текста, посвященной мощному броску из подчеркнуто спокойного и статичного «здесь» в насыщенное энергией «там»:

*И МЫ так долго рУк не вЫнем — И тАк покОрно всЁ извнЕ — Там вОлны вЫше  
Этих вЕток — ЛуНА хорОнит всЕ следЫ — А вОлны всЁ шумнЕй и вЫше.*

**12. Эпистолярный интертекст?** В комментариях Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак к «Соснам» в наиболее авторитетном на сегодня 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 2003—2005; 2: 412—413).*

Ссылка на это письмо отсутствует в других изданиях Пастернака и немало удивляет соотношением стихов с документом пятнадцатилетней давности. Но можно предположить, что в распоряжении Е. П. (то ли сына поэта, Евгения Борисовича Пастернака, то ли жены сына, Елены Владимировны Пастернак) были какие-то семейные сведения о релевантности этой, на первый взгляд, довольно анахроничной глоссы. Тем более что, как мы помним, временной режим самого стихотворения достаточно размыт. Интригует — а впрочем, согласуется с намеченным нами прочтением «Сосен» — и нелестный отзыв о *дачной просеке* как *безотраднейшей*.

Приведем соответствующие пассажи письма более полно, выделяя полужирным шрифтом места, так или иначе перекликающиеся с текстом «Сосен» и нашим разбором. (Как мы увидим, соотношение между поэзией и правдой окажется примерно такое же, как в классическом случае с *гением чистой красоты* и *вавилонской блудницей*, которой *с помощью Божией* автор стихов и писем в конце концов овладел.)

Ко мне зашла <...> Ольга Дмитриевна Форш. <...> Между нами завязался **разговор, чрезвычайно тягостный и для меня — большой неловкости**. Произошла эта неловкость оттого, что ей <...> хотелось что-то очень лестное и приятное мне сказать, действительных же побуждений к тому, кроме намеренья, не имелось. Это чувствовалось, и **никакая философия веков и народов, в которую все больше и больше углублялась О. Д.**, замазать этого не могла. Между тем эта достойная женщина и прекрасная писательница ничуть **не была бы хуже без своих Сизифовых комплиментов. Разговор затягивался и становился бездонно однообразен** именно по причине **сразу же ощутившегося неблагополучья**.

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. <...> Сказано сделано. День был чудесный, жаркий, полный остановившейся, затаившейся августовской **солнечности**, когда **небо** так **редко** задерживающемся, редкому **дыханью**.

С непривычки мне **толкотни на Ярославском вокзале** было довольно, чтобы пережить... некое «нечто» (**прав Лежнев**: — <я> **дачник, и неисправимый!**). Вообще я точно <его> статью<sup>12</sup> проверять поехал. <...> Но как <...> всегда **тяжко и сложно** будет нам с тобой: **кругом почти сплошь жидова** — и — это надо послушать — словно намеренно в шарж просятся и на себя обличенье пишут: **ни тени эстетике**. Стоило ли Москву заполнять! Скоро десятый год, хоть бы говорить и вести себя с тактом научились! И безысходное по неутешности сознание: за самого последнего, уже на грани обезьяны, за все его **безобразье** — **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** (то есть Е. П. — А. Ж.)...

Но мимо. Нас должны были встречать. **По счастью мы как-то разминулись, и на даче долгое время никого не было**. Я уговорил Л<ьва> С<оломоновича> расположиться на **травке** и **вздремнуть**, и **разлежся на опушке безотраднойшей <...> 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 неуловимой силой «чувство природы». <...> Я вспомнил отчаянье, которым всегда у меня сопровождалось это чувство: казалось, никогда не собрать, не проявить наружу темной волны, к которой она постоянно взывает, казалось, творческого долга ей никогда <...> не уплатить. Вдруг мне вспомнились строки (из стих. Пастернака «В лесу» (1917); Пастернак 2003—2005; 7: 778. — А. Ж.):

Луга мутило жаром лиловатым,  
В лесу клубился кафедральный мрак.

В первый раз в жизни я понял, что *что-то* в этом отношении *сделано* <...и> на мгновенье испытал подобье удовлетворенности. Я измерил и оценил **интимный смысл** того, что Лежнев в статье назвал «ощущением» (в противоположность чувству). **Какой, при бесспорном уме, дурак!** Потом **начался дачный гвалт**, и у Л<ейбовичей> **оказались пренеприятнейшие соседи**. (Пастернак 2003—2005; 7: 774—776).

**13. Разгадка.** Причина, по которой в примечании к «Соснам» даже в самом полном собрании Пастернака это письмо приведено не полностью, представляется очевидной: в нем так называемые ассимиляторские взгляды автора по так называемому национальному вопросу выражены особенно резко. Пускаться в обсуждение этой известной темы мы здесь не будем, тем более что для «Сосен» она скорее нерелевантна. Релевантно же общее и вроде бы типично «непастернаковское» — разительно негативное — отношение почти ко всему описываемому окружающему, противоречащее стандартному представлению о восторженномприятии поэтом великолепного мира.

В этом письме Пастернак:

— не приемлет неискренних и неловких — «сизифовых» — комплиментов и ненужных философских умствований Ольги Форш;

- чувствует общую усталость;
- решает отдохнуть у кого-нибудь на даче, например у Л. С. Лейбовича, но при условии, что ему не придется с ним общаться;
- радуется «чудесному дню», «затаившейся августовской солнечности» и «небу», которое так «сродни <его собственному?> задерживающемуся, редкому дыханию»;
- испытывает острое отталкивание от толпы вульгарных соплеменников на вокзале, которых стыдится как эстетически (!) чуждых ему;
- радуется («по счастью»), что разминулся с встречавшими его на станции хозяевами дачи и что «на даче долго никого не было»;
- дачную просеку находит «безотраднейшей»;
- а от общения с гостеприимным хозяином баррикадируется «стволом сосны» и притворным засыпанием;
- наслаждается лежанием «на спине с улетевшими в небо глазами»;
- продолжает «невозмутимо» игнорировать присутствие и речи Лейбовича;
- с удовлетворением осознает, что в некоторых стихах ему удалось передать свое «чувство природы»;
- описывает творческую задачу «проявить наружу темную волну (!), к которой <...> взывает» природа;
- называет «дураком» критика (Лежнева), немного иначе описавшего пастернаковское «чувство природы»;
- раздраженно реагирует на «дачный гвалт», в котором повинны уже не сами Лейбовичи, а их «пренеприятнейшие соседи».

Говоря очень коротко: люди, все без исключения, вызывают у автора письма отрицательные эмоции, а положительно он реагирует лишь на природу, свое чувство причастности к ней и редкие творческие удачи в его передаче. Вспоминается Гейне: «Чем больше я узнаю людей, тем больше я люблю собак».

Непосредственные мотивные и словесные переключки с «Соснами», несмотря на четырнадцатилетний интервал, значительны: тут и солнечный день, и родство с небом по линии дыхания, и дача, и просека, и сосна, и сон, и волна... Уже это оправдывает привлечение давнего письма к анализу «Сосен», но еще поразительнее свет, который негативный слой письма помогает пролить на те красноречивые лакуны в, казалось бы, безоговорочно позитивном тексте стихотворения, которые систематически отмечались в нашем разборе.

Кратко напомним важнейшие из этих знаменательных «не»:

- слабость контактов внутри коллективного «мы», его смена единоличным «я», а там и исчезновение этого «я» из текста;
- отсутствие каких-либо иных человеческих персонажей и контактов;
- полное умолчание о болезни и смерти;
- полная неподвижность лирического субъекта — даже в рамках лирического перемещения вдаль;

- грамматическая ненаправленность мечты о дали: режим не «туда», а «там»;
- пассивная опора на магию;
- неопределенность того далекого «Там», которое видится лирическому «я» в его полусне;
- отсутствие прямых интертекстуальных отсылок;
- последовательная неброскость/натурализованность поэтических приемов.

Приведенные фрагменты письма к жене в далекую Германию дают наглядную картину сочетания любви к природе, в частности к отдыху на дачной просеке, с полным отвержением человеческих связей. Это отвержение очевидным образом противоречит программному пастернаковскому воспеванию «контакта с великолепным миром» и потому, подвергшись в незамутненно радостных «Соснах» систематическому вычищению (*erasure*) из текста, блистает своим отсутствием.

## ЛИТЕРАТУРА

- Женетт Ж. 1998. Фигуры III. Повествовательный дискурс // *Он же*. Работы по поэтике. Фигуры. В 2 т. / Общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М. Т. 2. С. 59—80.
- Жолковский А. 2011. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.
- Жолковский А. 2023. «Сосны» Пастернака *sub specie epistolari*. Доклад // XXXI Лотмановские чтения. РГГУ. 23 декабря 2023 (видео: <https://youtu.be/VLBqsSMmMik>; текст доклада на <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/rus/>).
- Жолковский А. 2024а. Как это сделано. Темы, приемы, лабиринты сцеплений. М.
- Жолковский А. 2024б. Сосны => Волны. Как это сделано // ШАГИ/STEPS. 2024. № 4. (В печати.)
- Лежнев А. 1987. О литературе. Статьи. М.
- Пастернак 2003—2005 — *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч. В 11 т. М.

---

За замечания и подсказки автор признателен Е. В. Капинос, В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову, Н. Ю. Чалисовой и Е. В. Урысон.

<sup>1</sup> См.: Жолковский 2023; ссылки на письма Пастернака и комментарии к его текстам ограничиваются номерами томов и страниц в издании: Пастернак 2003—2005; его стихотворные тексты приводятся по тому же изданию.

<sup>2</sup> Об инвариантах поэтического мира Пастернака см.: Жолковский 2011: 10—24 et passim.

<sup>3</sup> Об инвариантном мотиве «зловещего» у Пастернака см.: Жолковский 2011: 65—91.

<sup>4</sup> О типовом совмещении у Пруста однократности с повторностью (= сингулярности с итеративностью) см.: Женетт 1998: 147—148; о подобном грамматическом тропе у Пастернака см.: Жолковский 2024а: 89—90, 104.

<sup>5</sup> Подробнее см. специальную статью: Жолковский 2024б.

<sup>6</sup> Об этом инварианте Пастернака см.: Жолковский 2011: 44—47.

<sup>7</sup> Об этом мотиве см.: Жолковский 2011: 52, 406.

<sup>8</sup> См.: Жолковский 2024а: 473—475.

<sup>9</sup> О частой «нестрашности» пастернаковского «зловещего» см.: Жолковский 2011: 69—75.

<sup>10</sup> Судя по видам Переделкина, доступным в Сети, сосны там не корабельные.

<sup>11</sup> О пастернаковском мотиве «вовлечения третьего участника» см.: Жолковский 2011: 222—228.

<sup>12</sup> Имеется в виду статья А. З. Лежнева «Борис Пастернак», напечатанная в свежем тогда, восьмом номере журнала «Красная новь» за 1926 (С. 205—219); см.: Пастернак 2003—2005; 7: 778, а также: Лежнев 1987: 184—202.