

А. К. Жолковский✉ alik@usc.eduУниверситет Южной Калифорнии (Лос-Анджелес)
(США, Лос-Анджелес)

СОСНЫ ⇒ ВОЛНЫ КАК ЭТО СДЕЛАНО

Аннотация. Лирическая композиция «Сосен» Пастернака (1941) строится на смене «здешнего» лесного пейзажа «тамошним» морским, а сосен — волнами. Этот нарративный ход восходит к немецкой поэтической традиции, и прежде всего к песенке Миньоны из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» и восьмистишию Гейне о тоске сосны по пальме и их русским изводам (переводам, переложениям и вариациям на тему). В статье рассматриваются, с опорой на Национальный корпус русского языка, и ранние русские аналоги этого топоса — в стихах, в частности, Ломоносова, Державина, Карамзина, Жуковского и Пушкина. Выявляются два типа анафорических построений, с локативным *там* и направительным *туда* (нем. *dahin*), и соответствующие этим структурным типам содержательные различия между поэтическими текстами. «Соснь» Пастернака предстают оригинальной, во многом обратной, вариацией не только на гётевскую направительную парадигму, но и на русскую, жуковско-пушкинскую локативную.

Ключевые слова: Пастернак, Гёте, Гейне, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, там, туда, сосны, море, контакты, тропы, анафоры, лирическое «я»/«мы», локативность, направительность

Благодарности. В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову и Н. Ю. Чалисовой.

Для цитирования: Жолковский А. К. СОСНЫ ⇒ ВОЛНЫ. Как это сделано // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 213–229.

Поступило 15 февраля 2024 г.; принято 9 октября 2024 г.

A. K. Zholkovsky

✉ alikh@usc.edu

University of Southern California (Los Angeles)
(USA, Los Angeles)

HOW PASTERNAK'S PINE TREES WERE MADE INTO WAVES

Abstract. The lyrical perspective of Boris Pasternak's 1941 forty-four lines poem "Sosny" (Pine Trees) is defined by the transition from a familiar, "here-and-now," forest landscape to a remote "out-there" seascape where the pine trees are replaced with waves. This narrative move derives from the German poetic tradition, first and foremost the song of Mignon (from Johann Wolfgang Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) and Heinrich Heine's lyric about a pine tree in the North dreaming of a faraway palm tree, and Russian versions of this topos (translations, paraphrases and variations on the theme). The paper considers (resorting to the National Corpus of the Russian Language) earlier Russian counterparts of the topos in the texts of Mikhail Lomonosov, Gavriila Derzhavin, Nikolai Karamzin, Vasilii Zhukovsky, Alexander Pushkin and many other Russian poets. The texts feature two structurally as well as semantically different types of anaphoric passages: on the one hand, a static "locational" pattern, beginning with *tam*, "there," and on the other, a more dynamic "directional" structure, beginning with *tuda* (German *dahin*), "thither." In the article, Boris Pasternak's "Pine Trees" are shown to combine and vary elements of both the German, Goethean, predominantly directional paradigm and the Russian, Zhukovskian-Pushkinian predominantly locational one.

Keywords: Pasternak, Goethe, Heine, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov, thither, there, pine trees, sea, waves, smells, contacts, tropes, anaphoras, pronouns, the speaker(s) of the poem (I, we), stasis, location, direction.

Acknowledgements. To Vera Milchina, Lada Panova, Igor Pilshchikov, and Natalia Chalisova.

To cite this article: Zholkovsky, A. K. (2024). How Pasternak's pine trees were made into waves. *Shagi / Steps*, 10(4), 213–229. (In Russian).

Received February 15, 2024; accepted October 9, 2024

1. Речь пойдет о немецких интертекстах стихотворения Пастернака «Сосны», написанного в Переделкине в марте — апреле 1941 г., впервые опубликованного в сборнике «На ранних поездках» (1943) и с тех пор регулярно перепечатывавшегося в составе переделкинских циклов. Вот его текст:

I	В траве, меж диких бальзаминов, Ромашек и лесных купав, Лежим мы, руки запрокинув И к небу головы задрав.	VII	И столько широты во взоре, И так покорно все извне, Что где-то за стволами море Мерещится все время мне.
II	Трава на просеке сосновой Непроходима и густа. Мы переглянемся и снова Меняем позы и места.	VIII	Там волны выше этих веток И, сваливаясь с валуна, Обрушивают град креветок Со взбаламученного дна.
III	И вот, бессмертные на время, Мы к лику сосен причтены И от болей и эпидемий И смерти освобождены.	IX	А вечерами за буксиром На пробках тянется заря И отливает рыбьим жиром И мглистой дымкой янтара.
IV	С намеренным однообразием, Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава.	X	Смеркается, и постепенно Луна хоронит все следы Под белой магиею пены И черной магией воды.
V	Мы делим отдых краснолесья, Под копошеньем мураша Сосновую снотворной смесью Лимона с ладаном дыша.	XI	А волны все шумней и выше, И публика на поплавке Толпится у столба с афишей, Неразличимой вдальке ¹ .
VI	И так неистовы на синем Разбеги огненных стволов,		

В заглавие вынесены *сосны*, под разными именами фигурирующие в первых восьми строфах (*на просеке сосновой; к лику сосен; отдых краснолесья; сосновую снотворной смесью; огненных стволов; где-то за стволами; этих веток*), но в VII строфе за их *стволами* уже *мерещится море*, в начале VIII строфы им отводится роль второго, более слабого, члена сравнения при описании *волн* (которые *выше этих веток*), и на протяжении четырех итоговых строф VIII–XI *сосны* оказываются полностью вытесненными из текста: их место занимают *волны* (*сваливаясь; обрушивают; взбаламученного; отливает; пены; воды; волны*).

Трансформация *сосен* в *волны*, как и вообще вся смена здешнего лесного пейзажа нездешним морским, сопровождается систематическим переходом от статики к динамике:

¹ Здесь и далее стихи Пастернака приводятся по [Пастернак 2003–2005] без ссылок на тома и страницы.

— в I строфе задается предельно неподвижная лежащая поза «мы» (*лежим... руки запрокинув*);

— во II поза меняется, но, поскольку *трава... непроходима и густа*, меняется она, как выяснится в VI (*рук не вынем из-под заломленных голов*) лишь минимально;

— в III «мы» вообще выступают в пассиве, и физически не происходит ничего (*мы... причтены и... освобождены*);

— в IV вроде бы интенсивные действия небесной *синевы* (*ложится; пачкает*) сугубо метафоричны и условно гиперболизированы;

— в V действия «мы» сводятся к присутствию, символически значимому, но физически минималистскому, среди тоже неподвижных деревьев (*делим отдых краснолесья*), вдыханию их запаха (*дыша*) и слышанию опять-таки гиперболизированных, а на самом деле микроскопических передвижений насекомых (*под копошенья мураша*);

— в VI мощные движения сосен (*неистовы на синем разбеги огненных стволов*) тоже сугубо метафоричны и вторят упорной неподвижности «мы» (*так долго ... не вынем*);

— и, наконец, в VII эта великолепная статика захватывает уже весь оком (*столько широты во взоре*) и вообще весь мир (*так покорно все извне*), «я» же остается неподвижным, и даже его воображение работает в магическом полусне, что выражено глаголом в возвратной форме (*где-то... мерещится... мне*).

Параллельно с отменой сосен и статики происходят интересные метаморфозы перволичного субъекта, завершающиеся его практическим исчезновением из текста:

— строфы I–VI повествуются от имени неких «мы» (*лежим мы; мы не регляемся и... меняем; мы... причтены и... освобождены; пачкает нам рукава; мы делим отдых; мы... не вынем*);

— строфа VII — от имени «я» (*мерещится... мне*);

— а строфы VIII–XI — в как бы безличном объективном ключе.

2. Таким образом, вся структура стихотворения, начиная с заглавия, являет своего рода нарративный троп, — как водится в поэзии, любящей выдавать одно за другое и охотно обнажающей этот принцип. Ср. знаменитую авторскую дарственную надпись на авантитуле «Лирики» Маяковского (М.; Пг., 1923): *Прости меня, Лиленька миленькая, / за бедность словесного мирака. / Книга должна бы называться «Лиленька», / а называется «Лирика»*. Или, словами гоголевского сумасшедшего: «...советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай». Пастернак пытается написать «Сосны», а получаются «Волны»².

² Красноречивый пример подобной трансформации (тоже у Пастернака и тоже с участием *сосен*, но в роли не первого, а второго члена) — в стихотворении «Воробьевы горы»: *Здесь пресекались рельсы городских трамваев. Дальше служат сосны. Дальше им нельзя. Дальше — воскресенье. Ветки отрывая, Разбежится просек, по траве скользя*.

Собственно, стихотворение — целая поэма — с таким заглавием у Пастернака есть. Но там, как и в ряде других произведений (в частности, в поэме «Лейтенант Шмидт»), *волны, море, пена* и т. п. представлены и в «реальном», фабульном пространстве повествования, нас же в связи с «Соснами» будут интересовать прежде всего случаи поэтического порыва из реального «здесь» к воображаемому «там», иногда сквозь какие-то отверстия, рамы, ограды, деревья. Например³:

*Орешник тебя отрешает от дня, И миштые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тленье пня, То мутно-зеленым орлом на лягушку. // Кусты обгоняют тебя, и пока С родимую чащей
сроднишься с отвычки, — Она уж безбрежна: ряды кругляка, И роща редееет,
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 шляпкой («Орешник»; 1917/1923);*

*Так начинают понимать. И в шуме пущенной турбины Мерещится,
что мать — не мать, Что ты — не ты, что дом — чужбина. // <...> Так открываются,
паря Поверх плетней, где быть домам бы, Внезапные, как вздох, моря. Так будут начинаться ямбы // Так
ночи летние, ничком Упав в овсы с мольбой: исполнься, Грозят заре твоим
зрачком. Так затевают ссоры с солнцем. // Так начинают жить стихом («Так начинают. Года в два...»; 1921/1922);*

*Я кончился, а ты жива. И ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно, А полностью все деревья Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова На глади бухты корабельной <...> А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной («Ветер»; 1953/1954)⁴.*

Неожиданный поворот той же темы «метафорического присутствия тамошнего моря здесь на суше» — в стихотворении «Матрос в Москве» (1919/1921):

*И эта шерсть, и шаг неверный, И брюк покрой Трактиром пахли на Галерной,
Песком, икрой. // Москва казалась сортом щебня, Который шел В размол,
на слом, в пучину гребней, На новый мол. // <...> Угольный дом напомнил чем-то
Плавающий дом: За шапкой, вея, дыбил ленты Морской фантом. // За ним шаталось,
якорь с цепью Ища в дыре, Соленое великолепье Бортов и рей. // Огромный бриг,
громадой торса Задрал бока, Всползая и сползая, терся Об обла-*

³ В статье сохраняется авторское оформление цитат. В приводимых здесь и далее стихотворных текстах полужирным выделяются фрагменты, релевантные с точки зрения не только мотивов, рассматриваемых в данном месте, но и аргументации статьи в целом.

⁴ Список примеров сочетания у Пастернака водных мотивов с древесными (в частности, с сосновым) легко продолжить. Об инвариантности подобных маршрутов см.: [Жолковский 2011: 56–57, 393–394]; о «Ветре» см.: [Там же: 369–406 (в частности, о его гейневско-лермонтовском подтексте: 405)].

ка. // Москва в огнях играла, мерзла, Роился шум, А бриг вздыхал, и штевень ерзал, И ахал трюм. // Матрос взлетал и ник, кольшиим, Смешав в одно Морскую низость с самым высшим, С звездами — дно. // Как зверски рывкать надо клетке Такой грудной! Но недоразуменья редки У них с волной // Со стеньг, с гирлянды поднебесий, Почти с планет Горланит пене, перевесясь: «Сегодня нет!» // В разгоне свищущих трансмиссий, Едва упав За мыс, кипит опять на мысе Седой рукав. // На этом воющем заводе Сирен, валов, Огней и поршней полноводья Не тратят слов. // Но в адском лязге передачи Тоски морской Стоят, в карманы руки пряча, Как в мастерской. // Чтоб фразе рук не оторвало И первых слов Ремнями хлещущего шквала Не унесло⁵.

Еще одна вариация на ту же метафорическую тему — пассаж из «Высокой болезни» (1923 / 1928) о мероприятии, проходившем в 1921 г. в Москве во вполне сухопутном Большом театре:

Но я видал Девятый съезд Советов. В сумерки сырые <...> Пошел взволнованный донельзя К театру с пропуском в оркестр <...> Приснишь, поэт, и суй свой пропуск. Здесь не в обычае зевать. Из лож по креслам скачут в пропасть Мета, Ладога, Шексна, Ловать. Опять из актового зала В дверях, распахнутых на юг, Прошлось по лампам опахало Арктических Петровых вьюг. Опять фрегат пошел на траверс. Опять, хлебнув большой волны, Дитя предательства и каверз Не узнает своей страны.

3. Для Пастернака характерно и само соотнесение «здесь» с «там», входящее к романтической и символистской традиции. Иногда оно носит характер ценностного противопоставления, но чаще — вопреки констатации пространственных и иных различий — нацелено на утверждение схождения / контакта между двумя локусами⁶. При этом сосны (и другие деревья) могут выступать в роли представителей как «здешнего», так и «тамошнего» локусов, а то и каналов связи. Ср.:

В окно врывалась повесть бури. Раскрыл, как был, — полуодет. // Так тянет снег. Так шепчут хлопья. Так шепелявят рты примет. Там подлинник, здесь — бледность копий. Там все в крови, здесь крови нет. // Там, озаренный, как покойник, С окна блужданьем ночника, Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника («Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...»); 1916 / 1928);

В трюмо испаряется чашка какао, Качается тюль, и — прямой Дорожкой в сад, в бурелом и хаос К качелям бежит трюмо. // Там сосны враскачку воздух саднят Смолой; там по маете Очки по траве растерял палисадник, Там книгу читает Тень. // И к заднему плану, во мрак, за калитку В степь, в запахах сонных лекарств Струится дорожкой, в сучках и в улитках Мерцающий жаркий кварц («Зеркало»; 1919 / 1922);

⁵ Об этом стихотворении см.: [Жолковский 2014: 11–58].

⁶ Об инвариантных мотивах Пастернака см.: [Жолковский 2011: 10–47].

Здесь пресекились рельсы городских трамваев. Дальше служат сосны. Дальше им нельзя <...> Разбежится просек, по траве скользят. // Просевая полдень, Троицын день, гулянье, Просит роща верить: мир всегда таков. Так задуман чащей, так внушен поляне, Так на нас, на ситцы пролит с облаков («Воробьевы горы»; 1922)⁷;

То был рассвет. И амфитеатром, Явившимся на зов предвестницы, Неслось к обоим это завтра, Произнесенное на лестнице. Оно с багетом шло, как рамошник. Деревья, здания и храмы Нездешними казались, тамошними, В провале недоступной рамы («Встреча; 1923»)⁸;

Ход из сада в заборе проломан И теряется в березняке. В доме смех и хозяйственный гомон, Тот же гомон и смех вдалеке («Бабье лето»; 1946 / 1948).

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, Нагой, трепещущий ольшаник В имбирно-красный лес кладбищенский, Горевший, как печатный пряник. // С притихшими его вершинами Соседствовало небо важно, И голосами петушиными Перекликалась даль протяжно («Август»; 1953 / 1965);

Тогда он взглянул благодарно В окно, за которым стена Была точно искрой пожарной Из города озарена. // Там в зареве рдела застава, И, в отсвете города, клен Отвешивал веткой корявой Больному прощальный поклон («В больнице»; 1956 / 1965).

4. Естественной интертекстуальной подоплекой романтического порыва от местных *сосен* к неким, скорее всего, черноморским, а то и средиземноморским *волнам* является, конечно, близкая Пастернаку немецкая поэтическая традиция, двумя наиболее влиятельными в русской поэзии образцами которой были песенка Миньоны Гёте (ок. 1783 / 1795) с призывом перенестись на цветущий Юг (неоднократно переводившаяся, начиная с Жуковского и кончая Пастернаком) и миниатюра Гейне (1822) о сосне, тоскующей на севере по тропической пальме.

Из мотивов, важных для «Сосен», помимо общей устремленности в южную даль, — гётевское стихотворение содержит и непосредственно «водный» мотив:

Es stürzt der Fels und über ihn die Flut; в переводе Жуковского: *Летит скала и воды на скалу;* в переводе Пастернака: *Гремит обвал, и плещет водопад;*

а гейневское — «сосновый, хвойный, древесный»:

Ein Fichtenbaum steht einsam Im Norden auf kahler Höh'; в переводе Лермонтова: *На севере диком стоит одиноко На голой вершине*

⁷ Об этом стихотворении см.: [Жолковский 2011: 246–248].

⁸ Об этом стихотворении см.: [Жолковский 2015].

сосна; в ряде других переводов: *кедр* (Тютчев), *ель* (Михайлов), *дуб* (Фет)⁹.

В немецкой и общеевропейской культурной памяти песня Миньоны отпечталась прежде всего двумя своими лейтмотивами — зачинами куплетной и рефренной частей трех своих шестистроочных строф:

— *Kennst du (das Land; das Haus; den Berg)...?* — *Ты знаешь (ли край; дом; гору...?)*; пер. Михайлова);

— *Dahin! Dahin (Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, zieh'n; Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, zieh'n; Geht unser Weg Geht unser Weg! o Vater, laß uns zieh'n!)* — *Туда бы! Туда (С тобою, мой милый, ушла навсегда!; С тобою, родной мой, ушла навсегда!; Путем тем, отец мой, уйму навсегда!;* пер. Михайлова).

В русскую поэзию вошли оба эти мема, но — первый из них, в общем, без существенных изменений: *Ты знаешь край...?*; ср. у Пушкина: *Кто знает край...?*; *Кто видел край...?*¹⁰; второй — с заменой направительного *dahin* ‘туда’ плюс глагол движения *ziehen* ‘двигаться, направляться, переезжать, лететь, тянуться куда-л.’ на статично локативное *tam*.

Начало этому сдвигу от *туда* к *там* было положено Жуковским (отказавшимся также от вопросительной формы первого зачина), ср. его вольный перевод из Гёте, озаглавленный «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 серд-
цем я всегда! // Там светлый дом! на мраморных столбах Постав-
лен 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 заоблач-
ной 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?*

Если в гётевском оригинале имеются три пары *dahin* = *туда*, всего одно локативное *wo* = *где* и ни одного локативного *da* = *там* (пропорция 6:1), то

⁹ В настоящей статье мы отвлечемся от проблемы, связанной с грамматическим родом этих деревьев в немецком оригинале и русских переводах и поставленной в пионерской работе [Щерба 1957].

¹⁰ Согласно [Тарлинская 2002], сама «Песня Миньоны» Гёте восходит к монологу Оберона из «Сна в летнюю ночь» Шекспира, а на Пушкина могла повлиять еще и первая строфа «Абидосской невесты» Байрона (1813), в свою очередь навеянная Гёте:

*Know ye the land where cypress and myrtle <...> Where <...>? Know ye the land of the
cedar and vine, Where the flowers ever blossom <...> Where <...> Where the citron and
olive are fairest of fruit <...>; Where the tints of the earth, and the hues of the sky, In
colour though varied, in beauty may vie, And the purple of Ocean is deepest in dye
<...> Where <...> 'Tis the clime of the East; 'tis the land of the Sun <...>?*

у Жуковского налицо шесть *туда* и десять (!) *там*. Обращаясь к последующим переводам «Песенки Миньоны», обнаруживаем ту же тенденцию: в переводе 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 Аполлона Майкова — 6 *туда*, 3 *где* и одно *там*; у Пастернака 6 *туда*, 3 *где* и 3 *там*.

Эта преимущественная локативность (а не направительность) «русской Миньоны» идеально соответствует той статичности, которая в «Соснах» Пастернака делает возможным переход от статичных *сосен* к (пусть динамичным) *волнам*. Как мы помним, *море* начинает *мерещиться* полусонному лирическому «я» именно благодаря его предельно пассивной, лежачей и застывшей в неподвижности позе (*И мы так долго рук не вынем Из-под заломленных голов,... Что...*). Тем убедительнее натурализуется появление на гребне этой статичной энергетики локативного *там*, знаменующего не активный бросок в морскую даль, а мечтательную медитацию о ее воображаемом состоянии.

5. Как видим, Пастернаку в «Соснах» это *там* явно подходит, тем более что оно опирается на почтенную традицию. Но естественно задаться более общим вопросом о причинах такого преобладания *там* над *туда* в русском миньоновском топосе.

Оказывается, что, безотносительно к этому топосу и задолго до его возникновения в стихах Гёте и опытов его переноса на российскую почву, зачины с *Там...* заведомо преобладали в нашей поэзии над аналогичными с *Туда...* Обращение к поэтическому подкорпусу Национального корпуса русского языка в поисках стихотворений даже не с одиночными, а с как минимум двукратными *там*, написанных в 1730–1819 гг., дало 385 текстов¹¹, а поиск хотя бы одиночных *туда* в тот же период — всего 68 текстов¹².

Интенсивные *Там...*, *Там...* широко применялись в ораторской одической поэзии, ср. 5 и даже 12 таких зачинов уже у Ломоносова (заодно выделяя полужирным шрифтом и «водные» мотивы, релевантные для «Сосен»):

Там огненны валы стремятся И не находят берегов; *Там* вихри пламенны крутятся, Борющиеся множество веков; *Там* камни, как вода, кипят, Горящи там дожди шумят.<...> *Там* всякая взывает плоть: Велик зиждитель наш господь! («Утреннее размышлении о Божием величестве»; 1743);

Там вместо чаянных бореи флагов шведских Российские в зыбях взевали Соловецких <...> *Там* трон жемчугами усыпанный янтарь; На нем сидит волнам седым подобен царь <...> *Там* Ромодановской, о горькая кончина! В последний раз взглянул на страждущего сына. *Там* Долгорукого почтенный сан и вид Меж членами других окро-

¹¹ См.: <https://ruscorpora.ru/s/bmMWE>.

¹² См.: <https://ruscorpora.ru/s/enNWY>.

вавлен лежит <...> **Там** жадность с наглостью на зло соединилась <...> **Там** верные рабы преступникам грозили: «Вы горьку казнь себе изменой заслужили <...> **Там** Немень с Преглою, там Висла, Одра, Шпреля, Живое ваших дел мечтание имея, **Текут** с почитением, как при Петре **текли** <...> **Там** храмов божских старинный труд верьхи По стогам и по рвам повергнули враги <...> **Волнами** свержены встречают гору **волны** И скачут круг нее, печальных знаков полны: Между запасами колеблется **там** дуб, Между снарядами пловцов российских труп. **Там** кормы, dna судов рассыпаны, разбиты. Монарх узрев в пути, коль злобен рок несытый, Вдохнул из глубины и **буре** запрещал, И в сердце положил великий труд, **Канал**, Дабы российскою могущею рукою **Потоки Волхова** соединить с **Невою** <...> **Там** нимфы **по берегам** в веселии ликуют («Петр Великий: героическая поэма» («Начало моего великого труда...»); 1760–1761).

Идя далее в хронологическом порядке и учитывая не менее, чем пятикратные повторы *там*, можно было бы привести множество таких серий.

По 7 *там* у В. И. Майкова («Елисей, или Раздраженный Вах»; 1769), Дмитриева-Мамонова («Любовь», II; 1771) и Хераскова («Чесмесский бой»; 1771); 12 у него же («Россиада»; 1779); 5 у Державина («Благодарность Фелице»; 1783); по 7 у Карамзина («Там все велико, все прелестно...»; 1790–1791) и Крылова («Ода. Уединение»; 1790–1800); 5 у Карамзина («Илья Муромец»; 1794); 8 у Жуковского («Могущество, слава и благоденствие России»; 1799); 7 у него же («Мир»; 1800); 12 у Пнина («Ода на правосудие»; 1805); 6 у Мерзлякова («Пир»; 1807); 5 у А. А. Палицына («Послание к Привете»; 1807); 9 у Жуковского («Певец у стане русских воинов»; 1812); 5 у Батюшкова («Певец в Беседе любителей русского слова»; 1813); 7 у Жуковского («<Протасовым>», «Друзья! пройдет два дни...»; 1813); по 5 у него же («Ахилл»; 1814) и у Батюшкова («Переход через Рейн, 1814»; 1817); 6 у Жуковского («Горная дорога»; 1818); 11 у Языкова («А. И. Кулибину»; 1819; цитату см. ниже в связи с *туда*).

Этот ранний анафорический парад законно венчает пушкинская серия из 14 *там* в начале Песни первой «Руслана и Людмилы» (1819), разнообразно перекликающаяся с гётевским пейзажем и готовящая пастернаковский:

Там чудеса: **там** леший бродит, Русалка на ветвях сидит; **Там** на неведомых дорожках Следы невиданных зверей; Избушка **там** на курьих ножках Стоит без окон, без дверей; **Там** лес и дол видений полны; **Там** о заре прихлынут волны На брег песчаный и пустой, И тридцать витязей прекрасных Чредой из вод выходят ясных, И с ними дядька их морской; **Там** королевич мимоходом Пленяет грозного царя; **Там** в облаках перед народом Через леса, через моря Колдун несет богатыря; В темнице **там** царевна тужит, А бурый волк ей верно служит; **Там** ступа с Бабою-Ягой Идет, бредет сама собой; **Там** царь Кащей над златом чахнет; **Там** русской дух... **там**

*Русью пахнет! И там я был, и мед я пил; У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот ученый Свои мне сказки говорил.*

6. Но обратимся к примерам с *туда*, каковые гораздо менее многочисленны и к тому же охотно сочетаются с *там* и *где*, а синтаксически управляются направлятельными глаголами движения. Ср.:

*Чертоги светлые, блистание металлов Оставив, на поля спешит
Елисавет; Ты следуешь за ней, любезный мой Шувалов, Туда, где
ей Цейлон и в севере цветет, Где хитрость мастерства, преодолев
природу, Осенним дням дает весны прекрасной вид (Ломоносов,
«Письмо к его высокоородию Ивану Ивановичу Шувалову»; 1750);*

*Там класы на полях желтеют, Где прежде терния росли, Там люди
о трудах радеют, Туда художества внесли; Где прежде звери обитали
И птицы хищные летали, Где дикая была земля, — Теперь народы
там селятся (В. И. Майков, «Ода на случай избрания депутатов...»; 1767);*

*Туда, где знамя брани веет, Туда, где гром войны гремит, Где воздух
стонет, солнце меркнет <...> Где жизнь бледнеет и трепещет; Где
злобы, клятвы, ада дщерь, Где смерть с улыбкой пожирает Тьмы
жертв и кровь их жадно пьет <...> Туда спешу, о сын России! Разить
бесчисленных врагов! (Карамзин, «Военная песнь»; 1788);*

*О милый друг, пусть будет прах холодный То сердце, где любовь к
тебе жила: Есть лучший мир; там мы любить свободны; Туда моя
душа уж все перенесла; Туда всечасное влечет меня желанье; Там
свидимся опять; там наше воздаянье (Жуковский, «Песня»; 1811);*

*И ты, Амур, меня в жилища безмятежны, В Элизий приведешь таинственной
стезей, Туда, где вечный май меж рощей и полей, Где расцветает нарד
и киннамона лозы, И воздух напоен благоуханьем розы; Там слышно
пенье птиц и шум биющих вод; Там девы юные, сплетаясь в хоровод,
Мелькают меж деревьев, как легки привиденья (Батюшков, «Элегия из
Тибуллы»; 1814);*

*Тот скоро час примчится, Когда тебе с родной страной, С друзьями
должно разлучиться; Лететь туда, куда ведет Рука судеб неумолимых;
Туда, где страшный гор хребет <...> Стоит снегами увенчанный; Где
лютая зима на грозных высотах Поставила свои чертоги льдяны;
Туда, туда, поэт — друг мой! Там скалы дикие и пропасти ужасны,
И мрак дубрав чуждой Услышат лиры глас прекрасный! Туда и музы
прилетят <...> Тогда ты будешь вспоминать О родине своей, о тех
местах священных, Где дней твоих не смели возмущать Страстей порывы
разъяренных; Где верных ты имел друзей <...> Мой друг! Что может
быть милей Бесценного родного края? Там солнце кажется светлей,
Там радостней весна золотая, Прохладный легкий ветерок, Душистее
цветы, там холмы зеленее, Там сладостней*

журчит поток, Там соловей поет звучнее, Там все нас может восхищать, Там все прекрасно, там все мило, Там дни, как молния, летят, Там нет тоски унылой Там наше счастье живет, Там только жизнью наслаждаться! <...> Но там, в стране той отдаленной, Твоих друзей не забывай (Языков, «А. И. Кулибину»; 1819).

Именно в таком гибридном ключе выдержана и «Мина» Жуковско-го, причем, как мы помним, с количественным преобладанием *там* над *туда* — в противовес гётевскому оригиналу, с его шестью *dahin*, «туда», и единственным даже не *da*, «там», а *wo*, «где». В пастернаковских же «Соснах» композиционный скачок вдаль построен на сугубо локативном *там*.

7. Заметим, что различие между конструкциями с *там* и *туда* не чисто формально: локативное *там* тяготеет к четкому отделению «здешнего» от «нездешнего», а направительное *туда* предполагает их тесную связь, — благодаря как акцентированию наличных сходств между ними, так и более или менее реальной установке на прямой контакт и соответствующее перемещение. Нарочитый парадокс с этой точки зрения являет приведенный выше пассаж из «Руслана и Людмилы»: первые 13 *там* (синтаксически — единое сложносочиненное восклицательное предложение) описывают «тамошнюю», заведомо далекую и недоступную, сказочную ситуацию, а четырнадцатое и последнее *там* помещает в нее, вопреки всему, и перволичного рассказчика.

Присмотримся в этом свете к гётевскому тексту.

Обрамляющая его анафорическая формула *Kennst du...?*, «Ты знаешь...?» интенсивно работает на «связь»:

— во-первых, своей семантикой: речь идет о знакомстве адресата (да и, надо понимать, лирического «я», то есть самой Миньоны) с далеким краем, домом и т. д.;

— во-вторых, грамматикой: вопрос, обращенный к эксплицитному 2-му лицу, не столько ставит это знакомство под сомнение, сколько побуждает его активизировать.

Трехчленное развертывание этой формулы не сводится к мечтательно-му нагнетанию подробных сведений о желанном локусе (характерному и для чисто локативных описаний с *там*), но подтверждает и реальное знакомство «я» с этим локусом, его бывшее в нем присутствие (согласно сюжету «Годов учения Вильгельма Мейстера», Миньона вспоминает о своем итальянском детстве). Более того, и сам этот локус — в лице *das Haus*, «дома», появляющегося во II строфе, — отвечает взаимностью на интерес к нему лирического «я», задавая встречный вопрос о его теперешнем состоянии:

Und Marmorbilder stehn und seh'n mich an: Was hat man dir, du armes Kind, getan? (Гёте); *Статуи стоят и глядят на меня с пьедестала: «Дитя моё бедное! Что с тобой стало, дитя?»* (пер. Мея); *И мраморы стоят передо мной, И, на меня взирая благосклонно, Мне говорят: «Малютка, что с тобой?»* (пер. Майкова); *Глядят кумиры,*

*молча и грустя: «Что, что с тобою, бедное дитя?..» (Тютчев); И статуи рядом стоят и глядят, вопрошая: **Ах, что с тобой, бедная? Что с тобой случилось, родная?** (Михайлов); И изваянья задают вопрос: **Кто эту боль, дитя, тебе нанес?** (Пастернак).*

Любопытно, что Жуковский, в переложении которого *там* столь отчетливо преобладает над *туда*, почти полностью опускает этот ход: *И ликом ряд недвижных стоит; И, мнится, их молчанье говорит*, — что и кому говорят эти *лики*, остается непрописанным, и контакт с «здесь» ослабляется.

Классический образец «дальней взаимности» в русской поэзии — правда, в формате не *там* или *туда*, а в рамках более общей оппозиции «здешнее / нездешнее» — это, конечно, «Сон» Лермонтова (1841):

*И снился мне сияющий огнями Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами, Шел разговор веселый обо мне. // Но, в разговор веселый не вступая, Сидела там задумчиво одна, И в грустный сон душа ее младая Бог знает чем была погружена; // И снилась ей долина Дагестана; Знакомый труп лежал в долине той...*

Напротив, более слабую степень зеркальной переключки между дальними партнерами или локусами находим в уже упомянутом восьмистишии Гейне и его русских переводах. Налицо:

— общее сходство между двумя одинокими деревьями, стоящими каждое на своей горной вершине,

— оттеняющий это контраст: одно дерево стоит на одном краю света (*im Norden / на севере диком*, Лермонтов), скованное льдом и снегом, другое на другом (*fern im Morgenland / в дальних пределах Востока*, Тютчев), страдая от жары (*auf brennender Felsenwand / на горячей скале*, Лермонтов);

— и менее четкая параллель между дремотой первого партнера, которому снится второй (*Er träumt von einer Palme / Во сне ему видится пальма*, Фет) и молчаливой грустью второго (*Einsam und schweigend trauert / Одна молчаливо горюет*, Михайлов): ответное сновидение второго партнера о первом в тексте не прописано, но угадывается — по аналогии и благодаря намекающим на это грамматическому параллелизму и паронимии двух сказуемых (*träumt, trauert*), в переводах полностью пропадающим.

Напрашивается мысль, что в «Сне» Лермонтов доводит гейневскую конструкцию до идеальной симметрии — по гётевскому образцу. (А в «Соснах» Пастернака не забудем отметить *снотворный* аромат сосен, готовящий появление глагола *мерещится*, а за ним и видения о море; ср., кстати, этот же глагол у Михайлова в переводе стихотворения Гейне: *И ели мерещится пальма.*)

Но вернемся к интенсивности связей в песенке Миньоны. Там налицо тесный коммуникативный и родственный контакт между лирическими субъектом и адресатом стихотворения («я», Миньоной, и «ты», ее отцом-арфистом), начинающийся на здешней рамке текста и зовущий к совместному проникновению в его нездешнее «там»:

Kennst du das Land <...> Dahin! Dahin Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, zieh'n // Kennst du das Haus? <...> Und Marmorbilder stehn und seh'n mich an: <...> Kennst du es wohl? Dahin! Dahin Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, zieh'n // Kennst du den Berg <...> Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin Geht unser Weg! o Vater, laß uns zieh'n!

Вот наиболее близкий к оригиналу перевод Михайлова:

Ты знаешь ли край <...> Ты край этот знаешь? Туда бы! Туда С тобою, мой милый, ушла навсегда! // Ты знаешь ли дом? <...> И статуи рядом стоят и глядят [на меня], вопрошая<...> Ты дом этот знаешь? Туда бы! Туда С тобою, родной мой, ушла навсегда! // Ты знаешь ли гору? <...> Ты гору ту знаешь? Туда бы! Туда Путём тем, отец мой, уйми навсегда!

8. На этом фоне отчетливо выступают отличия соответствующей картины в «Соснах» Пастернака. С появлением критического *Там* в начале VIII строфы и после краткого и невыгодного для *сосен* соотнесения их с волнами из текста исчезают не только *сосны*, но и лирический субъект. До сих пор мы просто констатировали это сочетание эффектов, а теперь можем осмыслить его как закономерное. Дело в том, что оба сдвига работают на решительное разделение ситуаций «здесь» и «там»:

— в первой нет *волн*, но есть *сосны*, во второй — наоборот;

— первая изобилует благотворными контактами между небом и землей (*синева ложится зайчиками наземь*), между людьми (*мы переглянемся*), между людьми и природой (*травой, соснами, небом*), во второй контакты принимают более негативный характер (*волны... обрушивают град креветок со взбаламученного дна; луна хоронит все следы*), а то и вообще отменяются (*публика... толпится у столба с афишей, неразличимой вдалеке*).

Характерна и определяющая лирическую перспективу стихотворения местоименная динамика — почти в точности обратная к тому, что мы видели у Гёте:

— в песенке Миньоны обращения на *ты* от имени я приводят к формированию совместного *мы*, которому предлагается маршрут *туда*;

— в «Соснах» сначала фигурирует совместное *мы*, затем оно сменяется одиночным *я*, а в ситуации *там* отсутствует и оно¹³.

Особого внимания заслуживает место, отведенное в композиции пастернаковского стихотворения заглавному объекту — *соснам* и вообще растительности. Если у Гёте деревья (*лимоны, апельсины, лавры, мирты*) растут, цветут и плодоносят «там», то у Пастернака *сосны*, а также *трава, дикие бальзамы и лесные купавы*, напротив, сосредоточены «здесь», до появления ключевого *там*. И как бы специально для того, чтобы подчеркнуть эту обратную переключку с архетипическим гётевским мемом (упрощенно: «туда, туда, где апельсины зреют»), в

¹³ Интересную параллель к такому выворачиванию наизнанку типового предпочтения «тамошнего» «здешнему» можно отметить у Языкова, см. выше длинный фрагмент его послания «А. И. Кулибину» (сочетающий *там, туда, куда и где*).

описание «здешних» *сосен* внесен «нездешний» цитрусовый элемент: смесь *лимона с ладаном*.

Этот гибридный аромат, может быть, и не бесспорен применительно к соснам, но он убедительно аллитерирован (на *л, м и н*) и хорошо вписан в картину окружающих контактов — как параномастических (*зайчиками наземь; сосновою снотворной*), так и физических (например, *дыша*, кстати, поддержанное и аллитерацией на *д*: *делим — отдых — ладаном — дыша*). И тем успешнее служит своего рода обратным предвестием перехода в желанное «там».

При этом работает не только сам *лимон*, но и его спаренность с *ладаном*, вторящая парности разных деревьев в «Миньоне» и ее русских изводах:

*...wo die Zitronen blüh'n, Im dunkeln Laub die Goldorangen glüh'n <...>
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht (Гёте); Там негой дышит
лес, Златой лимон горит во мгле древес <...> И тихо мирт и гордо
лавр стоит (Жуковский); ...где лимонные рощи цветут, Где в тёмных
листах померанец, как золото, рдеет <...> Где скромная мирта
и лавр горделивый растут; (Мей); ...где мирт и лавр растёт
<...> Цветёт лимон, и апельсин златой, Как жар горит под зеленью
густой; (Тютчев); ...где померанец зреет, Лимон в садах желтеет
круглый год <...> Так скромно мирт, так гордо лавр растёт (Майков);
...где лимонные рощи цветут, Где в тёмной листве померанец
горит золотистый <...> Где скромно так мирты, где гордо так лавры
растут (Михайлов); ...край лимонных рощ в цвету, Где пурпур
королька [красного апельсина] прильнул к листу <...> Где дремлет
мирт, где лавр заморожен (Пастернак);*

а также у Пушкина — в стихах, отмеченных влиянием гётевских:

*Где на холмы под лавровые своды Не смеют лечь угрюмые снега?
<...> И там, где мирт шумит над падшей урной («Кто видел край,
где роскошью природы...»); 1821);*

*Где вечный лавр и кипарис На воле гордо разрослись («Кто знает
край, где небо блещет...»); 1828);*

*Недвижим теплый воздух, ночь лимоном И лавром пахнет («Каменный
гость»); 1830).*

Добавлю, что эти пары воплощают тот идиллический союз, к которому суждено лишь стремиться гейневским *сосне и пальме*.

Пример из «Каменного гостя» для нас особенно ценен — тем, что этот авторитетнейший текст, даже не являющийся прямой вариацией на темы «Миньоны», переносит акцент с цветения/плодоношения роскошной европейской фауны на ее запахи, готовя смесь, в которой Пастернаку останется лишь заменить *лавр* на фонетически сходный *ладан*!

Кстати, *ладан* исторически получался из смолы соответствующих деревьев, а *лавр* применялся и применяется как благовоние, что также способ-

ствуует натурализации этой подмены. Интертекстуально же смешивание ладана с другим природным запахом могло быть подсказано Пастернаку знаменитыми бодлеровскими «Соответствиями» (Correspondances), с их лесом символов и гармоническим слиянием четного числа ароматов; ср.:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Il est des parfums frais <...> Et d'autres, corrompus, riches et triomphants <...> Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, Qui chantent les transports de l'esprit et des sens (1855);

Так в единении находятся живом Все тоны на земле, цветы и ароматы. Есть много запахов здоровых, молодых <...> И много есть иных, Нахально блестящих, развратных и мятежных, Так мускус, фициам, пачули и бензой Поют экстазы чувств и добрых сил прибой (пер. Бальмонта, 1912);

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

* * *

Кратко подытожу сказанное. Модуляция *сосен* в *волны*, определяющая композицию пастернаковского стихотворения, натурализуется, среди прочего, опорой на немецкий романтический топос «динамичного устремления *dahin, туда*, в желанную даль», ярко представленный в песенке Миньоны Гёте, русские изводы которой сложились во взаимодействии со сходным, но отличным топосом «статичного пребывания в ином *там*». Но лирическая, в частности местоименная и пейзажная, перспектива «Сосен» во многом обратна к гётевской: постепенному размыканию интимной общности «мы» вторит смена уютного «древесного/цитрусового» антуража драматично открытым «водным».

Таков структурный абрис стихотворения. Его особенности естественно связать с биографическим, эпистолярным, литературным и социально-политическим контекстом создания «Сосен», но это задача для отдельного исследования.

Источники

Пастернак 2003–2005 — *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2003–2005.

Литература

Жолковский 2011 — *Жолковский А.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Нов. лит. обозрение, 2011.

- Жолковский 2014 — *Жолковский А.* Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: Нов. лит. обозрение, 2014.
- Жолковский 2015 — *Жолковский А.* Загадки мартовской ночи. Еще раз о стихотворении Пастернака «Встреча» // *Звезда*. 2015. № 12. С. 246–256.
- Тарлинская 2002 — *Тарлинская М.* Через Гете и Байрона — к Пушкину: История одной межъязыковой формулы // *Известия РАН. Сер. литературы и языка*. Т. 61. № 2. 2002. С. 26–33.
- Щерба 1957 — *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // *Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку*. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. С. 97–109. (1-я публ. 1936).

References

- Shcherba, L. V. (1957). Opyty lingvisticheskogo tolkovaniia stikhotvorenii. II. “Sosna” Lermontova v sravnenii s ee nemetskim prototipom [On linguistic interpretation of poems. II. Lermontov’s “Pine Tree” compared with its German prototype]. In L. V. Shcherba. *Izbrannye raboty po russkomu iazyku* (pp. 97–109). Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatel’stvo Ministerstva prosveshcheniia RSFSR. (In Russian).
- Tarlinskaia, M. (2002). Cherez Gete i Bairona — k Pushkinu: Istoriia odnoi mezhiazykovoï formuly [Through Goethe and Byron to Pushkin: The history of an interlingual formula]. *Izvestiia Rossiiskoi Akademii nauk, Ser. literatury i iazyka*, 61(2), 26–33. (In Russian).
- Zholkovsky, A. (2011). *Poetika Pasternaka: Invarianty, struktury, interteksty* [Pasternak’s poetics: Invariants, structures, intertexts]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Zholkovsky, A. (2014). *Poetika za chainym stolom i drugie razbory* [Poetics at five o’clock and other analyses]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Zholkovsky, A. (2015). Zagadki martovskoi nochi. Eshche raz o stikhotvorenii Pasternaka “Vstrecha” [Enigmas of a March night: More on Boris Pasternak’s poem “An Encounter”]. *Zvezda*, 2015(12), 246–256. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

**Александр Константинович
Жолковский**
кандидат филологических наук
профессор, кафедра славянских языков
и литератур, Университет Южной
Калифорнии (Лос-Анджелес)
255 Taper Hall, University Park, Los
Angeles Ca, 90089-4353, USA
✉ alikh@usc.edu

Alexander K. Zholkovsky
Cand. Sci. (Philology)
Professor of Slavic Languages and
Literatures, Department of Slavic
Languages and Literatures, University
of Southern California (Los Angeles)
255 Taper Hall, University Park, Los
Angeles Ca, 90089-4353, USA
✉ alikh@usc.edu