

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Отсканировано с машинописного текста,
возможны ошибки распознавания!

На правах рукописи

ТЮЛЕНЕВА ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА

ТВОРЧЕСТВО Б. ПАСТЕРНАКА 1910–1920-Х ГОДОВ:
МИФОМЫШЛЕНИЕ И ПОЭТИКА ТЕКСТА

Специальность 10.01.01 – русская литература
Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Л.Н. ТАГАНОВ

Иваново 1997

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1.	
Концепция «безумия искусства» в пастернаковской эстетической системе	
§1. Генезис и содержательная наполненность: «безумие» – модель поэтического сознания и основа внутритекстовых процессов	25
§2. Функциональная направленность: «безумие» – катализатор и движущая сила поэтического мифа	51
ИТОГИ	69
ГЛАВА 2.	
Поэтическое пространство Б. Пастернака в свете идеи «вокзальности»	
§1. Мифологема «вокзала» – структурообразующая доминанта пастернаковского мифа	73
§2. «Вокзальность» в семантическом поле «творчества»	82
§3. Порождающее начало текста и судьба «вокзала»	98
§4. «Вокзал» Пастернака в поэтическом контексте серебряного века	128
ИТОГИ	148
ГЛАВА 3.	
Поэтическая мифология Б. Пастернака: пути трансформации мифа	
§1. Специфика пастернаковского мифомышления	153
§2. Импровизация	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	203
ЛИТЕРАТУРА	206

В В Е Д Е Н И Е

Творчество Б. Пастернака являет собой уникальный культурный феномен, сконцентрировавший в себе и репрезентировавший, подобно излюбленному символу художника – "поэзии-губке", эстетические и стилевые искания XX века. Восприятие искусства в качестве гармонизирующего начала мира и человеческого существования в нем, тончайшее, на уровне "восчувствования", постижение "родового человеческого" опыта и, вместе с тем, личное, драматически ощущаемое, переживание кризиса современной эпохи – формирует особое миропонимание поэта, характеризующееся чертами "предельности" (И. Фоменко, 207), "максимального напряжения во всем" (А. Жолковский, 81), открытости, неприемлющей завершенности (Б. Гаспаров, 77), "непрерывности" (Д. Обломиевский, 149), "пограничности" (Д. Флейшман, 204). В биографическом аспекте пастернаковского творчества это выливается в сложный путь самоопределения и самосовершенствования. Достаточно упомянуть тот факт, что причиной разрыва с музыкой послужило сознание собственного несовершенства ("Охранная грамота" 1.4.154-156). Что же касается непосредственно поэтического аспекта, то он определяется поисками индивидуальной стилистической манеры, происходившими в условиях одновременного притяжения – отталкивания во взаимоотношениях Пастернака с символистской и футуристской системами.

Современное пастернаковедение накопило обширный исследовательский материал на эту тему. Так, в свое время Ю. Тынянов ("Промежуток". 1924 (194.183)) отмечал специфическое "пространственное" положение Пастернака в литературе, которое потом Д. Флейшман назовет "пограничным" (204.10). Тынянов подчеркивает, что "стоя уже на новом пласте стиховой культуры", Б. Пастернак стремится "использовать как материал 19 век, не отпавляясь от него, как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами". В подобном "эмоциональном родстве" критик видит связь Пастернака с Лермонтовым, Фетом, Ленау и Верленом. Сходную линию (Жуковский – Лермонтов

– Тютчев) выстраивает В.С. Баевский (53), отмечая близость поэта к романтической традиции.

Именно романтизм (термин, на который, по словам В.С. Баевского, "ополчился" Пастернак) оказался в пастернаковской поэтической системе связующим звеном между символизмом и футуризмом (не случайно Пастернак "различил в "романтической манере" Маяковского наследие символизма" – Р. Якобсон. 237.326), но также стал причиной расхождения с тем и другим направлением.

Нельзя пройти мимо подлинно романтических черт в эстетике поэта, пусть современно осмысленных, но все же остающихся таковыми. Это, прежде всего, последовательно отстаиваемая романтизмом идея о "высшей силе", "божественной гениальности" художника, отзывающаяся у Пастернака в следующем заявлении: "В настоящей жизни ... все должно быть чудом, предназначением свыше, ничего умышленного, намеренного, никакого своеволия..." (1.4.306). Отсюда – "презрение" ко всему нетворческому, ремесленному. Чрезвычайно близко раннему Пастернаку утверждение Новалиса о том, что поэт творит в беспмятстве. Эта мысль прослеживается в первых поэтических и прозаических опытах художника. В особенности характерна неоконченная новелла "История одной контроктавы" (1916-1917) с ее центральным мотивом безумия творчества, ценой смерти рождающего музыку (ср. более позднее о строчках, которые "нахлынут горлом и убьют"). Специфично романтичны здесь сцены игры на органе и образ старого гувернера, равно как всё сюжетное построение, основанное на конфликте художника и мира филистеров. Интересно, что тема безумия обсуждается в эти годы в переписке с О.М. Фрейденберг (в частности, письмо О.М. Фрейденберг от 25.07.1910 и ответное Б.Л. Пастернака от 28.07.1910). В этой связи Пастернак рассказывает сестре о задуманной "фабуле", начинающейся таким образом: "Композиторская бессонная ночь над нотной бумагой, какое-то наитие, в котором после нескольких страниц набрасываются истерически небывалые, но как-то спокойно и бесповоротно явившиеся строчки, и потом долгий экстаз

чистого духа..." (1.5.20-21). Здесь впервые именно в романтическом ключе возникает первостепенная для Пастернака идея призвания, предназначения поэта. В данном случае – как власть, роковое господство искусства над художником. Подобные мотивы нередки и в поэтическом творчестве 1910-х годов.

Далее – характерно шеллингианским представляется выделение Пастернаком в качестве важнейшего компонента творчества интуиции, особой поэтической способности, дара. Искусство, по Шеллингу, "нужно считать единственным и от века существующим откровением, какое может быть, искусство есть чудо, которое, даже однажды свершившись, должно было бы уверить нас, в абсолютной реальности высшего бытия" (222.380. Здесь и далее подчеркивание наше. – Е.Т.). Сравним у Пастернака в статье "Несколько положений": "Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо до того, как становилось. <...> Ни у какой книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается Бог весть где, и растет, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг в самый темный, ошеломительный и панический миг, заговаривает всеми вершинами сразу, докатившись. <...> Вот в чем чудо. В единстве и тождестве жизни этих троих [имеются в виду Мэри Стюарт, Ч. Суинберн, переводчик-Пастернак] и целого множества прочих... – в заправдашнем октябре неизвестно какого года, который гудит, слепнет и сипнет там, за окном, под горой, в ... искусстве" (1.4.368). Таким образом, интуиция предоставляет художнику "абсолютную свободу" (Шеллинг), поскольку творческие стремления и интересы коренятся в "тайниках естества".

Неоднозначность пастернаковского отношения к романтизму не единожды рассматривалась исследователями (В. Альфонсов, 41.16-17; Т. Фроловская, 209.136-142; Е.О. Коннор, 249; Р. Якобсон, 237.326; Л. Флейшман, 181.62-101), в основном в связи с собственно авторскими комментариями сознательного отхода от "романтической манеры" как от совпадений с Маяковским и понимания "жизни как жизни поэта". Однако существует еще один

момент, на который указывает, например, Б. Гаспаров (77.380) – романтизация личности художника у Пастернака превращает эту личность в "субъекта страдательного залога", он использует данную ему свободу для добровольного отказа от "своеволия", для того, чтобы открыть себя стихийному внешнему воздействию. Идея "телеологической страдательности искусства", по наблюдениям исследователя, отделяет поэта от идей имманентности и самодостаточности художественного поиска, и от эксцентрического образа творческой личности, диктующей миру свою поэтическую волю, – концепций, доминировавших в художественной практике и теории в 1900-1910-х годах (78.131).

Следовательно, мы должны говорить об изживании поэтом элементов романтизма в собственном мировоззрении, как о сознательном, целенаправленном процессе. Не случайно обращение к Лермонтову в новой "неромантической" книге "Сестра моя – жизнь". Пастернак здесь стремится освободить Лермонтова от "символического" осмысления. По замечанию В. Альфонсова, "в пастернаковском восприятии Лермонтова центр тяжести как бы перемещен с содержания романтических мотивов (одиночество, мировая скорбь) на свойства поэтического восприятия – обостренность повседневной реакции поэта на жизнь, напряжение каждого творческого мига, артистизм природы"(41.73).

Однако это только один аспект, характеризующий эстетическую систему Пастернака. Обратимся к рассмотрению взаимоотношений поэта с эстетикой символизма, во многом повлиявшей на его творчество. В. Альфонсов, рассматривая первые литературные опыты поэта, подчеркивает, что они совершались, "если не в русле символизма, то, безусловно, в соприкосновении с ним". Исследователь обращает внимание на характерный символический словарь "Начальной поры" Б. Пастернака: "неслыханная вера", "явленная тайна", "держит небо пред собой" ("Как бронзовой золой жаровень..."). Но в данном случае происходит переосмысление возникающего "символического" значения путем акцентировки предметного, осязаемого смысла используе-

мых слов и словосочетаний. Как общую тенденцию, свойственную постсимволистскому искусству, рассматривает перевод мыслимого в сферу эмпирического И.П. Смирнов: "Пастернак, в отличие от своих предшественников, <...> уравнивает трансцендентное с природным, сверхъестественное – с естественным" (187.26). Так, например, сопоставление стихотворения "Памяти Демона" с циклом А. Белого "Великан" показывает, что Пастернак обрывает идущую от Лермонтова и актуализированную символизмом тему "контакта-дисконтакта человеческого и сверхчеловеческого начал": антропоморфный персонаж (Демон), наделенный признаком сверхъестественности, перевоплощается в катастрофическое явление природы ("лавиной вернусь"). Тогда как соответствующий перевод антропоморфного в натуроморфное у Белого подается как результат ложного мировосприятия: "Облака разнесли / Этот жалобный крик великана. / Говорили вдали: / "Это ветер шумит среди тумана" (187.26). Выявляя интертекстуальные связи пастернаковских текстов с поэзией и теоретической мыслью Белого, И.П. Смирнов обращает внимание на переработку Пастернаком традиции символизма. Основной точкой соприкосновения становится тема сверхъестественного, о которой говорилось выше. Тезис А. Белого из статьи "Символизм как миропонимание" (1903): "познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, то искусство должно учить видеть Вечное... <...> Символ – это окно в вечность. Пропать разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску..." подхватывает Пастернак в "Черном бокале" (1916): "Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения – вот истинный смысл футуристических аббревиатур". Повторение формулировки Белого сопровождается новой коннотацией: "не физическое время вообще, но лишь кратчайший, далее неразложимый отрезок времени "мгновение" – позволяет проникать в панхронию. Преходящее, которое Белый охватывает в целом, замещается частью, подобной по принципу нечленимости мыслимой вечности" (187.51). Далее Пастернак идет к изменению характера сверхъестественного: "имплицитно тему вечного во временном, стихотворение ("Ко-

рых картин, летящих ливмя...) эксплицитно развертывает тему сверхъестественного творчества (творческий, мыслительный процесс протекает не во внутреннем, но во внешнем мире)" (187.52).

Принципиально еще одно со-противопоставление. В статье "Несколько положений" (1918, 1922) Пастернак следует за "Магией слов" Белого (1909), где процесс продолжения человеческого рода поставлен в зависимость от способности носителей языка к словесному творчеству (62.131-142). Таким образом, поэтическое творчество уравнивается с порождением мира и жизни, и обратно – прекращение вербального творчества представляет собой угрозу человеческому существованию. По Белому, мыслимое обуславливает, "творит" физическое, следовательно, коммуникативный акт становится магическим. У Пастернака – мыслимое не превращается в физическое, но есть физическое. Как нельзя отъединить искусство от фактического мира, так нельзя проследить начало словесного творчества – момент перехода от данного к созданному ("Ни у какой книги нет первой страницы") (187.53).

Однако мы не можем согласиться с трактовкой И.П. Смирновым пастернаковского глагола "заговаривать" и, соответственно, специфики пастернаковского речевого действия в целом. Исследователь отмечает магическую функцию произносительного акта у Белого и, следовательно, амбивалентность глагола ("заговаривать" включает в себя семантический момент "начала" процесса говорения, а также – способность магически воздействовать на окружающее – "ведун"), отказывая при этом в магическом свойстве текстам Пастернака ("глагол используется лишь в одном значении – "начинать говорить"). Подробно эта проблема будет рассмотрена в нашей работе (гл.3,§1), здесь же приведем лишь одну цитату, намекающую на возможность в пастернаковском мире элемента "заговора": "Еще я с улицы за речью / Кустов я ставней – не замечен, / Заметят – некуда назад: / Навек, навек заговорят" (1.1.148).

К проблеме влияния теоретической системы символизма на Пастернака обращается А. Хан в своей работе "Основные предпосылки философии твор-

чества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения" (215). Важным моментом пересечения, по мысли исследовательницы, является "высокая степень знаковости вещной реальности", характеризующая как символистские тексты, так и поэтические произведения Пастернака. Однако существенное различие двух поэтических систем определяется тем "полем мотивировок", которое придает вещам знаковый характер.

В поэтике символизма "поле мотивировок" лежит в сфере трансценденции, "в сфере вечных, абсолютных сущностей и ценностей, которые в силу этого носят не динамический характер становления, а неизменимы в своей изначальной заданности". В связи с этим, "абсолютные сущности", к которым отсылает знак в символистском тексте, заданы изначалью во внетекстовой сфере, они "не конституируются в пределах самого текста и не обусловлены в своем возникновении чисто словесными операциями" (215.67).

Подобной заданности нет в художественном мире Пастернака, напротив, он старается избегать каких бы то ни было предварительных ценностных установок. В его текстах знак, действительно, отсылает к некоему первоначальному, более абстрактному, нежели исходные эмпирические объекты. Но указанный процесс абстрагирования "реализуется не по ценностной вертикали и не отсылает к внетекстовым представлениям, а конституируется в пределах самого текста, в его словесной определенности" (215.67). Иными словами, цель происходящего абстрагирования состоит не в развеществлении предмета ради уподобления его трансцендентальным сущностям, а в выявлении его внутренней сути. В качестве доказательства своего тезиса А. Хан ссылается на рассуждения Б. Пастернака о "чистом творчестве", переводящем явления, закрепленные причинными связями, из состояния обреченности в "другое владение" (см. письмо Б. Пастернака – О.М. Фрейденберг от 23.07.1910), а также обращается к исследованию А. Юнггрен, посвященному фрагментам о Реликвимини, где формулируется тот "круг переживаний", которые Пастернак стремится осознать и высказать в своем раннем творчестве и переписке. В интерпретации А. Юнггрен направление пастернаковской мысли представ-

ляется следующим образом: "Преломление привычных предметов и понятий творческим сознанием, освобождение действительности от уз причинности (которую поэт иначе называет "фатальностью"), перенесение переживания собственной отчужденности в момент вдохновения с себя на окружение и, завершающее это отчуждение, – новое утверждение единства с жизненной стихией..." (234.133). Таким образом, круг замыкается.

К сходным выводам приходит Л.Я. Гинзбург (85.44-45), указывая на факт "ученичества" Пастернака у символистов, но вместе с тем, подчеркивая иные исходные предпосылки образной системы: "Его образ-метафора, но не иносказание. Вещь у него не замещает другое, отвлеченное, потустороннее. Вещь сохраняет свое эмпирическое значение, приобретая одновременно сверхзначение". В пастернаковском понимании образность – не столько метод художника, сколько объективное свойство мира человеческой культуры. Отсюда – пристальное внимание исследователей к поэтической концепции "сцепления", "сквозной образности всех ... частиц мира", взаимосвязанности содержаний, – оформляющейся в 1910-е годы (письма, проза, статья "О предмете и методе психологии" (11.101)¹.

Настаивая на значительной роли эстетики символизма в творческом самоопределении Пастернака, А. Хан полемизирует с Л. Флейшманом, связывающим поэтическое мышление художника с философской системой Э. Гуссерля (203.8). Речь идет об интерпретации тезисов доклада "Символизм и бессмертие" (1913) и, в частности, о концепции "безличности" субъективности, о субъективности без субъекта. А. Хан оценивает суждение Л. Флейшмана как "слишком категоричное и пренебрегающее другими влияниями" (215.71). Она подчеркивает также, что одна из основных категорий доклада – "бессмертие" представляется Пастернаку как сфера общечеловеческого родового опыта. В сфере бессмертия поэтому и пребывает субъективность. Бессмертие понимается поэтом не как сфера неподвижной вечности, а

¹ См. работы Р. Якобсона (237.333), Д. Обломиевского (149.138), А. Юнгрен (234.122-123), Л. Гинзбург (85.44).

как "темпоральная сфера вечного становления". Субъективность из разряда личностно-индивидуальных категорий переходит в категорию родовую. А подобная постановка вопроса "еще во многих моментах оказывается параллельной философии творчества русского символизма" (215.75).

Вслед за А. Хан подчеркнем также, что в пастернаковской системе "символизм" – понятие более широкое и существенное, нежели обозначение определенного направления или мировоззрения эпохи. Для поэта принципиальна символичность истинного искусства вообще. В его эстетике "живая душа" художника, подобно общесимволистской концепции, отчуждается "у личности в пользу свободной субъективности" (1.4.683). Другое дело (и в этом вся сложность пастернаковской ситуации), что указанный процесс становится только исходным условием для творчества, а потому имеет несколько иные цели, чем в теории символизма (215.76). Конечной же целью творчества является бессмертие, которое у Пастернака мыслится синонимом вечной, бесконечной, движущейся (динамичной) природной жизни. Следовательно, и конечная цель искусства имеет подвариант – воссоздание "чувственной полноты живой жизни, как органического единства" (А.Хан).

Однако следующее звено художественной системы – слияние в бессмертии природы и культуры, исходящее из тезиса о том, что человек искусства представляет собой единство "культурного" и "естественного" (иначе говоря, неестественного и естественного – Л. Флейшман, 203.15). Такой поворот снова выводит Пастернака за порог символизма, где исчезает ценностная вертикаль последнего, перекрываемая и поглощаемая абсолютной ценностью – Жизнью.

Таким образом, следует учитывать неоднозначность, сложность позиции Пастернака, не стремясь связать его с каким-либо направлением, но рассматривая самостоятельную эстетическую систему в контексте мировоззренческих и художественных поисков XX века. По этой причине, переходя далее к вопросу "футуристической ориентации" поэта, мы оставим в стороне проблемы, связанные с участием Пастернака в деятельности "Центрифуги", а также взаимоотношения с В. Маяковским и позднее – с ЛЕФом. Отметим

только пристальное изучение указанного аспекта Л. Флейшманом в статье "К характеристике раннего Пастернака" (203.62-101) и работе "Б. Пастернак в 1920-е годы" (204. 63-91). Нам бы хотелось указать основные моменты взаимодействия поэтического мышления Б. Пастернака с теорией и практикой футуризма.

Прежде всего, для нас важен факт устанавливаемой поэтом связи между творчеством и вещной реальностью. По мысли Пастернака, вдохновение исходит из мира вещей, окружающих человека, одаренного повышенной чувствительностью. "Я лично не нашел возможности ничего иного, как нить среди предметов", – размышляет он в одном из своих прозаических набросков (183.48). "Толпами неодушевленного" представляется настоящее и прошлое – "предметы, предметы, прошлое сплошь сцены, декорации от колыбелей до виселиц, – воспоминания...". Напряженный "вещизм" (Д. Ди Симпличо), свойственный поэту, безусловно, роднит его с футуризмом. Свидетельство тому – поэтика "Поверх барьеров" ("Я увлекался в то время кубизмом" 161.296), с ее сконцентрированностью внимания на движении предметов. Предметы распадаются на отдельные части, становящиеся более важными, чем исходное целое. Здесь рождается характерно пастернаковское – синекдохическое видение мира и его претворение в поэзии, связывающее Пастернака, по наблюдению Р. Якобсона, с кубизмом (237.329-330) Футуристы привнесли в мир вещей динамику. Как писал Б. Пастернак в "Черном бокале", мгновенная, фиксирующая движение, живописность, которой сознательно добивались футуристы, "давала возможность воплотить в искусстве ускользающее бытие, его живую атмосферу". Что принципиально отличалось от мистических предсказаний символистов. Делалась установка на передачу восприятия в его процессуальной изменчивости, описание "содержания" сознания, одномоментно впитывающего в себя несколько разноплановых впечатлений.

Но, вместе с тем, пастернаковские попытки 10-20-х годов создать стихотворение, "завершенное в себе", равноправное явлениям внешнего мира,

как замечает В. Альфонсов (41.36): "лишь относительно может быть сближено с футуристическим пониманием произведения как вещи". В системе футуризма творчество "вещей" средствами искусства имело вполне определенную цель – сотворение нового мира, некой второй природы, заместившей бы первозданную. Пастернак занимает иную позицию. Прежде всего, для него непререкаем авторитет природы и незыблемость ее существования. В отличие от Маяковского, который ввел в поэзию истерзанный, деформированный природный и вещественный мир, становящийся параллелью его гиперболизированных душевных движений, Пастернак дробит мир, потому что тот представляет для него ценность в каждом своем проявлении. Пастернаковская хаотичность восходит к первобытному хаосу, но не с целью отказа от всей скомпрометировавшей себя культурной традиции, как это происходит у Маяковского, а с единственным желанием осуществить соединение вечности и мгновения. Иное, не футуристическое отношение к сотворению мира выливается в идею "сотворчества". "Футуристическая" устремленность, – подчеркивает Б. Гаспаров, – имеет не завоевательный, а страдальческий характер, она проявляет себя не в виде ниспровержения старого ради новых завоеваний, а как отказ, добровольная потеря... Авангардистские порывания из заданного мира осуществляются на путях неустанного труда, непрекращающегося недовольства собой и самосовершенствования" (78.132).

Искусство, по Пастернаку, балансирует на грани между объектным миром, независимым от субъекта, и сознанием субъекта, стремящегося оформить и зафиксировать свое видение внешнего мира. Искусство возникает "в момент смещения, или разрыва, между этими двумя мирами" (Б. Гаспаров. 78.128). Развивая эту идею, исследователь высказывает ряд важных замечаний. Во-первых, стремление Пастернака совершить переход-выход в новое состояние и произвести "остраняющий" сдвиг подчиняется телеологической установке. "Новое" само по себе не является его целью, но новизна – как выражение "чего-то находящегося вне художника и вне его искусства, чего-то принципиально не вмещающегося в его мир" – вот смысл пастернаковского

творчества. В связи с этим и, во-вторых, – антипозитивистская позиция, которую Пастернак разделяет со своими современниками, ведет у него не к идее завоевания художником своего "материала", но, например, к идее невозможности такого завоевания. Наконец, авангардистская текучесть и разомкнутость формы художественного произведения является не свидетельством абсолютной воли художника, не стесненной никакими "канонами", а говорит о воздействии на него сил, над которыми он не властен (78.130-132). Отсюда возможность в пастернаковском пространстве такой ситуации, когда поэт взят жизнью "напрокат". Если у Маяковского противостояние двух миров неминуемо заканчивается поединком, то "мир Пастернака не устает говорить о мнимости всякого противоборства" (Р. Якобсон. 211.334). Это объясняется специфическим пастернаковским пониманием субъективности: "Субъективная оригинальность футуриста – не субъективность индивида вообще. Субъективность его должно понимать, как категорию самой Лирики, – Оригинала в идеальном смысле" ("Черный бокал" 1.4.357). Иначе говоря, оригинальность художников-футуристов произвольна. Она предопределена субъективностью самого содержания или "оригинала", воплощаемого их искусством. Идея эта перекликается с содержанием доклада "Символизм и бессмертие", в котором утверждается понимание "субъективного" как сверхличного, автономного качества, присущего предметам.

Что касается пастернаковской поэтики периода 1910-1920-х гг., то внешне она вполне соответствует духу футуристической. Здесь мы можем назвать следующие родственные моменты:

- = параллельность ходов поэтической мысли и чувства, ведущая к многоярусным метафорам, эффекту сдвинутых конструкций;
- = обилие тропов, игра прямым и переносным значением;
- = игра звуковыми соответствиями: слова подбираются на основе общности звукового рисунка, музыкально организуются, поэтому некоторые стихи представляют собой особый вид футуристической "зауми", но не фонетической, а фоно-семантической;

= преобразование языка: а) приближение его к прямой "обиходной" речи, б) обогащение поэтического словаря, в) освобождение слова от фонетических и семантических условностей.

Однако, как замечает Б. Гаспаров, принципиальная разница заключается в том, что те элементы, которые для футуризма и ОПОЯЗовской теории составляют суть искусства (прием, эксперимент с языком, раскрепощение "самовитого слова") – для Пастернака не являются "поэтикой" в собственном смысле слова. Для него это – лишь необходимая "работа": "необходимая за неимением лучших средств выразить смысл, но заведомо неценная сама по себе" (77.380).

Отметим также еще один немаловажный факт: к 1920-м годам, когда оформляется разрыв Пастернака с футуризмом, собственно сама футуристическая система претерпевает кардинальные изменения, во многом отказываясь от тех идей, которые были близки Пастернаку и роднили его с направлением.

Итак, определяя специфику пастернаковского положения в художественно-эстетическом пространстве начала XX века, мы должны подчеркнуть:

- 1) ориентацию поэта на русскую классическую литературу, восприятие современной культурной ситуации в контексте традиции, что позволяет свободное взаимовлияние названных историко-культурных пластов;
- 2) внимательное и "личностное" осмысление теории и практики символистской и зарождающейся постсимволистской эстетических систем;
- 3) отсутствие предвзятости в отношении к художественным направлениям разной ориентации. Как замечает А. Хан, у Пастернака "жесту отталкивания всегда предшествует интеллектуальный опыт усвоения тех систем, которые подвергаются им переосмыслению" (215.62);
- 4) формирование собственного поэтического мировоззрения, своеобразие которого было бы неправильно определять принадлежностью к какому-либо литературному направлению.

Учитывая все сказанное, мы предпринимаем в нашей работе попытку исследования творчества Б. Пастернака 1910-1920-х годов в аспекте формирования индивидуальной поэтической системы, самобытной и вместе с тем органично вписывающейся в современную поэту культурно-историческую ситуацию. Особое внимание при этом будет обращено на специфику складывающейся мифопоэтики Пастернака. Для достижения поставленной цели мы предполагаем рассмотреть два плана пастернаковской эстетики, на наш взгляд, предопределяющие друг друга: мифомышление и концепцию "безумия искусства".

Нам представляется, что поэтическое мифотворчество Пастернака существенно отличается от многочисленных и популярных в начале века мифологических построений, оригинально с точки зрения подхода к классическому мифу и его освоения. Уникальность этого явления видится нам во влиянии на поэтическое мышление сложившейся в 1910-1920-е гг. в эстетике Пастернака концепции "безумия искусства", и обратно – созданный художественный миф подпитывает, дает материал для развития и движения названной идеи. В подобной постановке проблема впервые поднимается в пастернаковедении, что определяет научную новизну диссертационного исследования.

Актуальность избранного подхода состоит в обращении к феномену Пастернака как к явлению культуры XX века, собственным творчеством реализовавшему свою мечту о соединении вечного и мгновенного. Сейчас, в конце столетия, Пастернак представляется фигурой, соединившей в себе начала и концы, "замкнувшей" век на себе. Восприняв и претворив личным опытом русскую литературную традицию, он во многом предопределил дальнейшее развитие отечественной культуры в целом, как художественной, так и интеллектуальной ее мысли.

Задачи исследования заключаются в следующем:

= восстановление эстетической концепции "безумия искусства", определение ее генезиса, содержания, функциональной направленности;

- = выявление особенностей пастернаковского поэтического мышления;
- = установление специфики индивидуальной творческой манеры поэта;
- = выяснение причин обращения к мифу, рассмотрение своеобразия поэтического мифотворчества;
- = определение места пастернаковского мифа в системе мифологических координат серебряного века.

Материалом исследования является творчество Б.Л. Пастернака 1910-1920-х годов: первые поэтические и прозаические опыты, стихотворные сборники ("Близнец в тучах", "Поверх барьеров", "Сестра моя – жизнь", "Темы и вариации"), поэмы, повести, автобиографическая проза, статьи. А также в качестве дополнительных источников привлекаются тексты произведений 1930-1950-х годов (поэтические сборники, неизданные стихотворения, роман "Доктор Живаго").

Поскольку данная работа охватывает только "фрагмент" творчества Б. Пастернака, необходимо оговорить принятую нами периодизацию и причины обращения к указанному этапу.

На сегодняшний день пастернаковедением разработано несколько вариантов периодизаций творчества поэта, некоторые из них приводит В.С. Баевский в своей книге "Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы" (54). Основания для выделения периодов предлагаются самые разные: от ориентации на выход в свет сборников стихов, принадлежность к определенному течению в литературе, эволюцию эстетических взглядов и художественной манеры – до учета общественно-исторических факторов, предопределявших повороты творческой биографии поэта. Последнее десятилетие, по словам В.С. Баевского, характеризуется осмыслением пути Пастернака как истории художественных и мировоззренческих исканий, которая представлена тремя этапами. Чаще всего условно они называются "начальным" (1909-1913), "ранним" (1914-1930) и "поздним" (1931-1959).

И хотя некоторые исследователи считают некорректным обозначение в качестве "раннего" периода, когда был создан такой шедевр русской поэзии,

как книга "Сестра моя – жизнь", и к началу 20-х годов Пастернак стал одной из первых фигур в современной литературе; все же определение "ранний", на наш взгляд, не предполагает оценочности, а лишь позволяет установить хронологическую последовательность и закономерность перехода к следующей стадии. Кроме того, подобное наименование закрепилось в пастернаковедении, и было бы неоправданным введение новых определений, затрудняющих читательскую ориентацию.

Некоторое дублирование в названии 1 и 2 этапов – "начальный" и "ранний" – объясняется выделением первого из второго, именно в попытке разделить первые литературные опыты и собственно период формирования индивидуального поэтического стиля. Таким образом, наше исследование хронологически охватывает первые два этапа пастернаковского творчества.

Здесь необходимо уточнить еще одну немаловажную деталь. "Ранний" период представляет собой в определенном смысле самодостаточный художественный мир. Он проходит весь эволюционный процесс: от становления, поисков и выбора, через кульминационный взлет – сборник "Сестра моя – жизнь" и его "оборотная сторона" – "Темы и вариации" – до подведения итогов в автобиографической повести "Охранная грамота". Показательно, что начало следующего этапа творческой биографии определяется как "второе рождение".

Указанные особенности делают возможным исследование отдельных стадий творчества как самостоятельных художественных систем. Часто так и делается, когда "поздний" Пастернак воспринимается как поэт христианского мироощущения и на этом основании противопоставляется "раннему", как на мировоззренческом, так и на стилевом уровне. Действительно, "неслыханная сложность" сменилась "неслыханной простотой" (Г. Померанц, 168.19), а "субъективный экстаз" – "христианской жертвенностью" (А. Жолковский, 96.36). Однако, констатируя подобные изменения, мы не можем допустить революционного взгляда на эволюцию творчества: в этом случае нарушается целостность поэтического мира. Неясными, а порой необъяснимыми, пред-

стают изменения стиля, религиозная одухотворенность поэзии и т.д. Следовательно, говоря о "раннем" Пастернаке, мы постоянно будем иметь в виду весь массив произведений художника, поскольку его развитие в точном смысле не эволюционно, а циклично.

Этот факт подчеркнула еще О.М. Фрейденберг (письмо от 27.07.1954): "мне показалось, что еще ни один цикл твоих стихов так не приближал тебя к твоим молодым началам, так не возвращал к Близнецам в тучах, словно ты шел по кругу и в наибольшем уходе от робкого вступления оказался, в своей зрелости, в двух шагах от своей юности" (14.290). О том же говорят Л. Флейшман, когда подчеркивает, что, несмотря на сложность, "темноту" и "запутанность" раннего творчества Пастернака, оно представляется "ключом" к толкованию поздних произведений (с 1930-х гг), кажущихся несравненно более простыми и ясными (204.9). В ранней поэзии видит истоки будущего мастерства автора "Стихотворений Юрия Живаго" И.Н. Бушман (69); идею об оформлении пастернаковского стиля уже в 1910-е годы утверждает В.В. Абашев в статье "Письма "Начальной поры" как проект поэтики Пастернака" (36). Специфический аспект в проблеме взаимосвязи периодов пастернаковского творчества подчеркивает Б. Гаспаров: "Пастернак воспринимает творчество как путь потерь и утрат, бесконечного "отсеивания" черновых версий (идея "записной тетради"), вечного возвращения к началу и жертвенного его преодоления (78.110).

Итак, обращение предлагаемого исследования к раннему творчеству Б.Л.Пастернака определяется следующими моментами:

- 1) указанный период представляет собой этап становления индивидуальной поэтической манеры и формирования эстетической системы;
- 2) характеризуется самостоятельностью и целостностью созданного художественного мира;
- 3) являет собой исток будущей "классически ясной" поэзии, которая не может быть в полной мере осмыслена без учета предшествующего этапа.

Избранный нами мифотворческий аспект как угол зрения на художественные искания раннего Пастернака весьма продуктивен также для рассмотрения поэтики позднего периода творчества, что позволяет нам снять элемент изолированности, фрагментарности предпринимаемого исследования.

Обращение поэта к мифу чрезвычайно актуально для современного пастернаковедения. Этой проблеме посвящены работы В.С. Баевского "Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака: Опыт прочтения" (50) и "Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы" (53). А также ряд исследований Ю. Левина (123), Е. Фарыно (195-199), А. Юнгрен (234, 235), В.Н. Топорова (191), А.К. Жолковского (97) А. Хан (215).

Выделим основные моменты проделанной в этом направлении работы. Анализируя в свете эстетического и философского самоопределения Пастернака его размышления об искусстве, мире, вещи, субъективности, представленные в письмах, статьях 1910-1920-х годов и "Охранной грамоте", а также их собственно художественную реализацию в поэзии и прозе, А. Хан приходит к выводу о том, что современная культурная и космологическая ситуация "осмысляется Пастернаком как такое миросостояние, где потерявшая и забывшая свою связь со вселенной часть (пространственная, временная, человеческая) сама начинает жить, размножаться по своему своеволию и хочет пересоздать мир по своему подобию, и поэтому разлагает мировое целое и возводит его к состоянию мирового хаоса, <...> к состоянию, которое предшествует космогенезу <...> – поэтому закономерно ожидается, что у Пастернака кризисность современной культурной ситуации будет осмысляться в аналогиях с начальным этапом космогенеза, и в его поэтической модели мира закономерно появятся структурные аналогии с архаическими моделями мифопоэтического мышления" (215.45). Следовательно, оформление мифомышления Пастернака связано с процессом его самосознания и постижения современного поэту актуального момента культуры. В.С. Баевский видит начало мифа в пастернаковском "обиходе" (53.28), во влиянии на поэтическое сознание скрябинской "Поэмы экстаза". Не имея "утопических чаяний пре-

ображения мира посредством мифологизированного искусства", подобных символистам и Скрябину, Пастернак тем не менее рассматривает творчество как сакральную деятельность. Свидетельство тому – размышления об образах, возникающих из бездны художественного сознания, и потому воспринимающихся читателями, что отвечают глубинным структурам коллективного сознания современников ("Охранная грамота"). Поэтому, подчеркивает В.С. Баевский, название предметов и образов в поэзии для Пастернака – "есть творение поэтической вселенной" (50.121). Закономерным в этой связи оказывается сравнение акта поэтического творчества с актом творения эмпирического мира и обратно. Предметы, чувства изображаются словно впервые. Так, в первый раз видит человек небо в стихотворения "Ночь", впервые увидена женщина в "Еве" (53.31).

Основываясь на наблюдениях над частотным словарем "Сестры моей – жизни", Ю. Левин выдвигает гипотезу о "развертывании" наиболее употребительной лексики как своеобразной космогонии, буквальном "сотворении мира поэтом". "Сначала была Ночь, потом возник Человек, но не весь человек, а Глаза, Губы: в Ночи появляются Звезды, и сияют они над возникающим Садам" (123.202).

Но у Пастернака творчество не ограничивается единственным актом созидания, это длительный, многоэтапный и многократно повторяющийся процесс. Б. Гаспаров говорит о непрерывности уникального мгновения-процесса творчества, "бесконечного оживания черновых версий" (78.132).

А. Хан подходит с другой стороны и видит в пастернаковском творчестве двуединство: движение творца и творения навстречу друг другу – сотворчество. Следуя за Л. Флейшманом, она выделяет первую фазу творчества как познавательного процесса – этап "чистого созерцания", воспринимающего мир без каких-либо заранее заданных ценностных суждений (Л. Флейшман, 203.79-113., А. Хан, 215.46). В этой фазе происходит восстановление потерянного непосредственного чувственного контакта между человеком (познающим субъектом) и миром. На следующем этапе – сам мир

"начинает менять свой статус", выходя из состояния мертвой инертности. Пассивный хаос предстает "живым и родимым". "Чувственное освобождение мира" (А. Силади, 253.41-66) ведет к проявлению его глубинной сути и гармонизирует новую реальность. Все это происходит у Пастернака в пределах текста, следовательно, подтверждается его идея о том, что каждое произведение повествует о собственном рождении ("Охранная грамота"). Последний пастернаковский тезис пристально рассматривается и подтверждается в статьях Л. Флейшмана (203), работах Е. Фарыно (197), М. Окутюрье (239), А. Юнггрен (233, 234), свои комментарии вносит А. Хан (215).

Исходное, дотворческое состояние мира – хаос. У Пастернака это – живой хаос", проявляющийся на разных уровнях: атомизм, разобщенность и неорганизованность явлений – на предметном уровне (Д. Обломиевский, 149.138., Е. Фарыно, 198.13), пространственная и темпоральная раздробленность (А. Хан, 215.61), сгущение или бесконечное расширение пространства (В. Альфонсов, 41.13), текстовая лексическая и синтаксическая нагроможденность (Е. Фарыно, 198. 13), "захлебывание" (С. Парнок, 157.90) – все это призвано создать ощущение "интенсивности бытия" (Е. Фарыно), доведенного до изначального своего состояния. Единственной "силой сцепления", способной организовать и удержать в равновесии этот движущийся мир, "мешающая ему рассыпаться хаосом в текучих разрозненных сущностях", по замечанию одной из первых последователей пастернаковского творчества – Р. Миллер-Будницкой (138), является искусство. Своеобразным прототипом искусства становится у поэта "мировое древо" – "организующее начало, призванное преобразовать временные отношения в пространстве, внести порядок во вселенную..." (В.С. Баевский, 54.36). Миф в природной своей ипостаси заложен в Пастернаке, таким видит его М. Цветаева: "Вы – явление природы, <...> Бог задумал Вас дубом, а сделал человеком, и в Вас ударяют все молнии..." (14.305). Говоря о специфике пастернаковской поэтики, Ю. Тынянов отмечает возможность такой "алхимической операции", когда "ливень начинает быть стихом" (194.183).

Метафоричность, из которой рождается миф, по мысли Пастернака, "не выдумана" искусством, но почерпнута из природы. Поэтому она меньше всего воспринимается поэтом в качестве приема, скорее, это – уникальное свойство видения мира. Это – своеобразная метаморфоза, переводящая предметы реальности из одного онтологического статуса (непроявленности) в другой (А. Хан, 215.66). В этом контексте "метонимическое присутствие героя" в произведении (Р. Якобсон, 237.329), когда "образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями Я", становится в полной мере мифологическим отождествлением человека с видимой реальностью. Возникает ситуация, когда результат творения предстает не вымыслом, не схемой, но таким же "живым, чувственным бытием", как сам процесс творения: когда Поэт-Творец существует в созданном им пространстве.

Первозданность, начальность пастернаковского мира ассоциируется с миром – факт, лишний раз подчеркивающий естественность, интуитивность поэтического мышления и, как следствие, – органичность его мифологической "окраски". Р. Миллер-Будницкая (138.160), сопоставляя "философию искусства" Б. Пастернака и Р.М. Рильке, отмечает множество пересечений. В частности, как для Рильке, так и для Пастернака, характерно обращение к "психике ребенка, как к истокам творчества, первоначальной чистоте восприятия". Исследовательница подчеркивает в качестве основы пастернаковского творчества – бессознательное начало. Вечно живым и подлинным остается только искусство, "действительность – лишь тень, отблеск вечного". Материальный мир ирреален: предметы превращаются в сложные комплексы ощущений, творчество и сама судьба поэта predeterminedены с детства.

"Детский" взгляд на мир, с точки зрения Ю. Тынянова (194.184), взгляд случайный, это самый "удобный трамплин", чтобы "броситься в вещь и разбудить ее". Он подобен болезни, то есть крайней, освобожденной от уз обыденности, как сказал бы Пастернак, ситуации. Его взгляд не только останавливается на всех впервые и постигает все в первый раз, но обладает вечной

способностью к такому видению. Известны слова А. Ахматовой: "Он наделен каким-то вечным детством...", сказанные, возможно, с позиции превосходства. Но задолго до этого М. Цветаева предупредила любое сомнительное толкование пастернаковской "детскости": "не Пастернак – младенец, это мир в нем младенец" (34.2.327). Ощущение мира и рассказ о нем – "взахлеб", мгновенность образов-озарений, стремление предельно насытить происходящее предметами, действиями, переживаниями – все эти качества поэтического сознания позволяют не только художнику обрести дар мифотворчества, но и самому мифу возродиться в поэзии Пастернака.

В нашей работе мы предпринимаем двустороннее исследование проблемы пастернаковского мифотворчества: через призму поэтического мифомышления и с точки зрения текстового мифа. В связи с этим концепция "безумия искусства" проецируется на две плоскости: "безумие" Творца, порождающее произведение, и "безумие" текста (творения), со всеми вытекающими отсюда последствиями, вплоть до самостоятельной жизни произведения и его собственной творческой активности.

Избранный аспект исследования и поставленные задачи предполагают обращение к сравнительно-типологическому и структурно-генетическому методам. Теоретическую и методологическую базу исследования составляют труды ведущих ученых по методологии литературоведения, теории и истории литературы: М.М. Бахтина, М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова и др. Привлекаются также культурологические и философские работы С.С. Аверинцева, Я.Э. Голосовкера, А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПЦИЯ "БЕЗУМИЯ ИСКУССТВА" В ПАСТЕРНАКОВСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ

§1. ГЕНЕЗИС И СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ НАПОЛНЕННОСТЬ: "БЕЗУМИЕ" – МОДЕЛЬ ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ И ОСНОВА ВНУТРИТЕКСТОВЫХ ПРОЦЕССОВ

Выявленное нами тяготение эстетики Б. Пастернака к пограничному положению, в частности, между символизмом с его идеей "мирового всеединства", неоплатонизмом и сильным влиянием психологизма в области философской теории и с другой стороны – принципиально антипсихологичным гуссерлианством и неокантианством, а также характерное для поэтического мира балансирование на грани рубежных категорий и состояний – метафорически и структурно пересекается с выдвинутой поэтом идеей "безумия искусства". Нам представляется интересным и плодотворным восстановление этой эстетической концепции, обойденной вниманием исследователей, тогда как материала для ее проявления более чем достаточно. Подчеркнем также, что творчество Пастернака попадает в контекст эпохи, отмеченной знаком "безумия".

Начало века модернизма в мировой культуре в этом смысле связывается с именем Ф. Ницше. Так, А. Эткинд в статье "Русская культура модерна между Эдипом и Дионисом" (225) утверждает, что по крайней мере в России "мыслителям и деятелям модерна приходилось работать в тени Ницше, замечали они это или нет" (225. 48). Думается, что для большинства русских философов и теоретиков эстетической мысли Ницше оказался не столько учителем, сколько своеобразным катализатором "дремавших" сил. Показательна в этом смысле концепция дионисийства Вяч. Иванова. Теоретик символизма, введший в терминологический обиход понятие "мистерийно-оргийного художника", не раз повторял, что для Ницше дионисизм был эстетическим феноменом, для него же самого – это феномен религиозный, и упрекал своего предшественника в том, что тот не уверовал в бога, которого сам создал

(108). Младосимволисты отвергли индивидуалистского Ницше. Вяч. Иванов в статье "Ницше и Дионис" назвал учение о "воле к могуществу" поворотом к "антидионисийскому полюсу" (108.18). Дионис для него – бог, воссоединяющий людей. Поэтому и сам Ницше близок ему лишь "проповедью новой, цельной души" (109.194), а отнюдь не повестью о Заратустре.

В символистских поисках творческих путей преодоления разрыва с миром, преодоления индивидуализма, ранние идеи Ницше были как нельзя кстати. И. Анненский в своих размышлениях о Ницше подчеркивал особое, свойственное славянам, желание обрести в себе дионисийское начало (155.146), Н. Бердяев находил в идеях Вяч. Иванова характерную черту русской интеллигенции – "ее тепличное томление по всенародной, органической, коллективной, соборной культуре" (225.60). Совсем не свойственные ему черты "соборности" приобретает сверхчеловек у Вяч. Иванова. Дионисийство представлялось теоретику символизма своеобразным феноменом психологических начал коллективизма и художественной спаянности. По Ницше, раздробленность душ преодолевалась в древнегреческой трагедии, где "дионисийский экстаз" воссоединял зрителей и исполнителей. Вяч. Иванов уже в своей первой работе "Эллинская религия страдающего бога" (1904) подчеркивал религиозно-мистический характер дионисийства как явления, ибо личность в нем, приобщаясь к "вселенскому страданию", выходит "из граней Я и погружается в единство и первооснову сущего" (106.53). Актуализация идеи слияния, отождествления: "Все нужно принять в себя, как оно есть в великом целом и весь мир заключить в сердце" (107.32) – приводит Вяч. Иванова к пониманию Диониса как некоего синтезирующего начала.

Ницше решал проблему синтеза аполлоновского и дионисийского применительно к "высшему искусству" следующим образом: аполлоновское начало характерно для "искусства пластических образцов", в котором "красота одерживает победу над страданием" и в котором возрождается "мудрость бога", дионисийское же следует понимать "по аналогии с опьянением или наркотическим напитком" – здесь художник сам поднимается до уровня бо-

жества (148.1.59-63). "Чудодейственным метафизическим актом эллинской воли" они связываются, образуя нерасторжимую двойственность "столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства – античной трагедии". Таким образом, для Ницше Дионис и Аполлон являются символами хаоса и порядка, чувства и разума, воли и покоя. Вяч. Иванов, по замечанию А. Эткинда, редко вспоминая Аполлона, "делает из Диониса символ бездонной глубины, в котором любой нуждающийся интеллектуал, искатель и грешник мог найти недостающую ему идентичность" (225.174). Более того, универсальность Диониса для Вяч. Иванова, заключается в его способности – в качестве вечно рождающегося и умирающего бога – синтезировать полярности любых уровней: индивида и универсума, мужчины и женщины, родителя и ребенка. Он любит и ненавидит в одно и то же время, Дионис – Нарцисс, но он же и Оссирис, Христос и Заратустра.

Переходя в сферу творчества, Вяч. Иванов ратует за создание синтетического искусства, которое связывает непосредственно с действием "дионисических" по духу "порывов" в сознании творца: "Чтобы сохранить свою индивидуальность, человек ограничивает свою жажду слияния с беспредельным, но самые ценные мгновения открываются в том созерцательном экстазе, когда нет преграды между нами и обнаженной бездной. Это царство не знает межей и пределов. Все формы нарушены, грани сняты, зыблются и исчезают лики" (107.125). Новая поэзия соотносится Вяч. Ивановым с сомнамбулой, и в этом действительно есть многое от отмеченных Ницше измененных состояний сознания – наркотических, гипнотических, медитативных.

Здесь коренится специфика ивановского восприятия жизни. В статье "Два лада русской души" (1916) он противопоставляет эпическому трагическое отношение к жизни, поскольку последнее есть пребывание "в ее нервах, в ее кровеносных жилах, в ее бьющемся сердце" (110.70). Трагическое мирозерцание соответствует идее дионисийства в плане синтезирующего охвата действительности со всей противоречивой ее сущностью. Оно подчиняется

"тайному голосу, говорящему "да" жизни и ее приемлющему, – и вместе другому голосу, шепчущему "нет". По мнению Иванова, гениальным выражением сущности "трагического" мироощущения являются блоковские слова: "радость, страданье одно".

Новое искусство, представляющее собой синтез искусств, должно не только выйти "во имя соборного единомыслия" из собственных эстетических берегов к высотам мистики и религии, но и получить мифотворческую направленность, чтобы возвратиться к "стихии народной" (107.196). В своих идеях о психологической основе мифотворчества, трактовке мифа как "постулата мирского сознания", некой изначальной и вечной форме художественного творчества, предопределенной "народной психеей", Вяч. Иванов предвосхищает теорию К.Г. Юнга об архетипах (С. Аверинцев, 39).

Проблема современного мифотворчества с неизбежностью центральной фигуры субъекта-творца разрешается в рамках "дионисийской" религии. "Соборное единение достигается лицезрением единой для всех объективной сущности" (107.275). Такая постановка вопроса пересекается с ивановским пониманием символа как исконно заложенной народом в "души его певцов" некой "изначальной формы и категории". Следовательно, важнейшим фактором связи настоящего и прошедшего, "преемственности общения в духе и силе между живущими и отошедшими, сохранения духовной культуры – является "Мнемосина – вечная Память" (107.393).

Прапамять возрождает и вносит в пространство символистской мифологии древнюю концепцию первичности начального хаоса над космосом. Исследуя проблемы мифологизма символистов, А. Хансен-Лёве (216.323) указывает на следующий момент: если в православных теориях о миротворении космос является творчеством из ничего, то в архаичных мифах хаос определяется как сущность положительная, как "безначальное становление и постоянная революция". В дионисийском сознании символистов "индивидуальное над-Я культурного (и в этом смысле – аполлоновского) человека сталкивается с собственной предысторией ... собственной природой, то есть с совер-

шенно Другим (или Вечной Подругой)". Это столкновение порождает "страх" и "ужас", которые в свою очередь приводят к возрождению и воскрешению. Отсюда – оттенок болезненности, трагичности, лежащий на дионисийских идеях Вяч. Иванова и его последователей. Животворящая сила ужаса предстает безумием. А. Блок, трактуя дионисическое в русле болезненных исканий века, актуализируя его в форме "стихии", "природы", "мирового оркестра", связывает с Дионисом свое стремление "проникнуть, войти в сознание другого человека" (64.114). В "Записных книжках" цитата из Ницше сопровождается размышлениями о первенстве драматурга перед поэтом, как в сфере восприятия жизни, так и в сфере ее преобразования (64.82).

А. Белый в "Начале века" вспоминал о всеобщем увлечении "ненормальным", "необщим", "болезненным": "чудак" был неизбежен в нашей среде, "чужаковость" была контузией, полученной в детстве" (120.53). "Записки чудака" – называется его книга. Тема безумия – одна из характерных в поэзии символистов (А. Блок "Сны раздумий небывалых...", "Я медленно сходил с ума", "Я жалок в глубоком бессильи...", "Я был весь в пестрых лоскутках...", "Бред"; В. Брюсов "Сумасшедший" и др). Интересно, что и герой В. Маяковского, воспринявшего идеи Ницше совершенно отлично от символистов, предстает "Сумасшедшим! Рыжим!" Это позволяет сделать вывод о своеобразном "схождении неба символистов и земли футуристов в линии максимализма" русской модернистской литературы, как это делает Н. Крышук (120.53). Но это также говорит о ролевой интерпретации дионисийских идей в символистской и футуристской практике.

Б. Пастернак, как отмечает Е. Пастернак (161.637), в свое время пристально изучавший дионисийство, во многом близок к исходным идеям Вяч. Иванова о дионисийстве как аспекте сознания художника, воспринимающем прошлое в его слиянии с настоящим и осуществляющем бессмертие в искусстве. Лирический герой – безумец, противостоящий миру, определял романтическое пространство первых литературных опытов Пастернака. Однако последующий отказ от героя подобного типа связан не только с после-

довательным преодолением собственной "романтической манеры". Дело обстоит гораздо сложнее: утверждая идею безумия как основополагающую черту искусства, Пастернак отходит от жестовой, ролевой формы безумия.

Заявив в докладе "Символизм и бессмертие" (1913) тезис о безумии поэзии (искусства), он пытается осмыслить безумие в ряду таких категорий, как бессмертие, творчество, "свободная субъективность". Безумие, по Пастернаку, организует и гармонизирует мир, являясь гарантом естественного бессмертия. Поэзия, исполнившись безумия, реализует бессмертие, "допустимое культурой" (1.4.683). В этом контексте Поэт оказывается не противопоставленной миру индивидуальностью, а "живой душой" – частью субъективности мировой души. Пастернак видит в субъективности "нисколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще". Следовательно, Поэт не существо в эмпирическом смысле, он превосходит индивидуальность в себе, становясь условием для проявления "качества". Последнее мыслится при этом как высшая, над-человеческая форма сознания. Некоторая часть качества, как метафоры мирового смысла, присутствует в каждой человеческой личности, подобно элементу общеродовой субъективности, но этой личностью не исчерпывается. Подобная трактовка позволяет исследователям сопоставлять пастернаковскую модель мира с платоновской¹.

Через "свободную субъективность" бессмертие "овладевает содержаниями души", то есть человек становится бессмертным в пространстве вечности: "от каждой умирающей личности остается доля той неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которой он участвовал в истории человеческого существования" (1.4.320). Безумие есть шаг на пути к бессмертию и вместе с тем – проявление самого бессмертия. Безумно – посвящение поэтом "наглядного богатства своей жизни" безвременному значению. При этом поэт не становится безумцем в полном

¹ См., напр.: Фатеева Н.А. Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака (поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 208-305.

смысле этого слова ("Поэзия – безумие без безумного"), его безумие – уникальное единство жизни и смерти – освобождение от сиюминутности, от "уз причинности" и превратно понятой фатальности (ср. размышления Пастернака о "чистом искусстве", переводящем явления, закрепленные причинными связями, из состояния обреченности "в другое владение" (1.5.13); связанные о ними рассуждения о "сумерках", когда жизнь и мир, уставшие от подчинения самим себе, ищут другого подчинения, стремятся выйти из своих застывших, "финальных" форм (Фрагменты о Реликвимини.1.4.721,727)).

Совмещение жизни и смерти в безумии есть умирание-воскрешение искусства. Пастернак так объясняет это: "Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг" (1.4.683). Таким образом, искусство должно умереть, раствориться в окружающем, чтобы воскреснуть в новой форме и вместе с собой возродить мир. Организующую и, некоторым образом, "структурирующую" роль играет в этом процессе вдохновение ("синтаксис поэзии"). И вдохновение в качестве способа постижения свободной субъективности, видимо, связано с безумием. Поставленное в подобный ряд, вдохновение вызывает к жизни особый текст: "Читал – точно об стену бился, чуть ли не булыжник с мостовой колот, кончил – огромный прилив силы. Отданное – вернулось", – пишет М. Цветаева о пастернаковской прозе (219.181). Текст вторит смерти-воскрешению своего творца и требует того же от читателя – в сотворчестве. Не случайно М. Цветаева далее делает вывод: "Пастернак, может быть, самый дионисический из моих современников".

Постижение иной, не ролевой, грани безумия проявляется в интересе Пастернака к состоянию, порождающему творчество. Знаком, условием такого состояния становится предельность. Предельность в восприятии мира, достижении родства с жизнью, растворение в ней и, как следствие, признание

ее глубинных законов. Подобное мироощущение возникает с момента осознания живительной (животворной) силы безумного.

Февраль. Достать чернил и плакать... – предел подавляющей силы природы и болезненное состояние героя "Начальной поры" (ср.: "Гримасничающий закат / Глумится над землей голодной. / О, как хохочет вешний чад / Над участью моей безродной" (1.1.577)) оборачивается новой гранью: страдание, пережитое в своем абсолюте, дарует умиротворение и – вместе с ливнем, лужами, слезами и чернилами (в своей водной функции) – новую жизнь. Мир "начальной поры" практически не знал воды, его формировала огненность: адским пламенем горели зори, земля прожигала снег, и даже зима ссыпала "сумерек золу". Дождь здесь – бесцветный, океан – мутный, зной застилает мир, лишает воздуха, света, красок. Освобождение наступает, когда безумие героя и безумие природы достигают своего предела. Это будет осознано поэтом в стихотворении "Душная ночь" (1.1. 148), где предгрозовая духота доводят до обморочного состояния и человека, и степь, и Бога. Максимум качества достигнут троекратным повторением: абсолютный недостаток воздуха, кризис физического состояния – обморок и иерархический предел: человек, природа, Бог. Выздоровление приносит крайняя степень жары, рождающая грозу и, как следствие, дождь. Иначе говоря, освобождение даруется "безумием".

Как свидетельствуют словари, в русском сознании "безумие" среди прочих, вполне конкретных значений, определяет состояние, свойство, достигшее высшей, крайней, чрезвычайной степени своего проявления¹, что мы позволим себе характеризовать как предельность.

Эта черта становится определяющей для пастернаковского мира. Вслед за неистовством природы ("За окнами давка, толпится листва... (1.1.92), "...ветра порывы / Валятся, выпав из лап октября, / И зарываются в конские гривы" (1.1.61) и т.д): природы, которая продолжает свою стихийную, бу-

¹ Ср. у Пастернака: "...чуткость достигает такого предела напряжения..." (письмо к родителям от мая 1914г. (2.1.451)).

шующую жизнь, но не подавляет человека, как прежде, а вбирает его в себя, пронизывая своею мощью и наделяя силой; вслед за природой и лирический герой-поэт достигает желанного состояния предельности, или предельной насыщенности окружающим чувством. Вот уже предметный мир приходит в смятение: "Улицы рвутся, как мысли, к гавани..." (1.1.70), "Мерзлый нарыв мостовых расковырян..." (1.1. 61), равно как доходит до чрезвычайности смешение человеческих чувств: "Как сеткой конвульсий / Покрылись железные щеки " (1.1.68), "...курьером на борзom / Раскачается сердце..." (1.1.94).

Традиционный поэтический прием параллелизма природных и человеческих состояний у Пастернака получает иное освещение в контексте абсолютной истинности его родства с жизнью, ситуации, в которой метафора становится явью. Подобное ощущение возникает действительно "за пределом". Поэт "безумеет" в том смысле, что начинает видеть и чувствовать все в первоизданной силе и яркости, он постигает ощущение первоначала, источника мира, его первых, инстинктивных шагов. Войдя в состояние безумия, поэт утрачивает способность управлять своими действиями, поступками посредством разума, логики – внешних законов жизни. Но вместе с тем он освобождается от давления окружающей реальности (так тяготившего его прежде), снимаются все запреты. Безумие есть прорыв к свободе.

Пастернак пытается описать это состояние: "Заводить порою глаза и при быстро поднимающейся температуре крови слышать, как мах за махом, напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по сознанию отраженная стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы – это ... чистейшее безумье!" (Несколько положений. 1.4.370). Снова возникает понятие "свободной субъективности", ради которой заводит глаза и впадает в безумие "живая душа". Безумие вычленяется как чистая ("чистейшая" – уже неделимая, предельная) сущность поэзии. А поскольку "естественно стремиться к чистоте" (1.4.370), то есть к началу, первоистоку, то вся эстетическая система Пастер-

нака с ее абсолютной очарованностью идеей Первотворения открывается безумию и раскрывается сквозь эту призму.

Размышления Б. Пастернака о безумии как состоянии, порождающем творчество, соприкасаются с древними мистериями безумия – вселения духа, то есть приобретения сверхъестественных способностей (170.75, 223.20-21). Как бы мы ни называли это состояние – одержимостью, аффектом, безумием или вдохновением – это состояние максимального отречения от себя. По Пастернаку, оно единственное способно вызвать из родовой памяти человечества ту общую, присущую всем представителям рода человеческого субъективность, тот исторический инстинкт, заложенный в основание истории и культуры, который обеспечивает непрерывность жизни и, в конечном счете, ее бессмертие.

В этом смысле случайность в создании-рождении стихов, так многократно интерпретируемая исследователями, получает вполне определенное значение. "Чем случайней – тем вернее..." – случайность выходит из разряда произвольности, бессмысленности, знаменуя первостепенную для Пастернака идею внезапности, интуитивности, подсознательности в моменте различения, чувствования "голоса жизни, звучащего в нас..." (Б. Пастернак, 10.144). Поэт здесь – медиум. Медиатор со всей уникальностью своего срединного положения: он посредник, но он же и пророк для тех, кто внимает его голосу, олицетворяя в нем свою идею Начала (Бога, Истины и т.д.), метонимически воспринимая часть как целое. Позиция медиума у Пастернака на самом деле не так откровенна и открыта, как кажется. Медиатор – по-своему творец, ибо передача его устами есть своеобразная импровизация. Идея эта чрезвычайно привлекательна для художника: один из героев его ранней прозы – старик-актер ("Письма из Тулы") находит тишину – некую абсолютную идею бытия, "заставив своими устами говорить постороннего" (1.4.34). Он перестал быть актером – отказался от роли, посредничества, интуитивно обратившись к импровизации на темы своих прежних ролей. Показательно и подчеркнута "руководящее" начало героя: "заставив" – т.е. создав желаемую, искомую для

себя ситуацию. В этом контексте безумный "посредник" есть по-пастернаковски гиперболизированный символ импровизационности, постоянного балансирования между эталоном, вариациями на его тему и возможностью выйти за пределы этих вариаций.

Срединность, так называемая позиция "между", делает принципиальной повсеместную замутненность поэтического мира: на уровне "застланности" пространства (залито водой, замечено метелью, скрыто за дымкой, неразлично в час между днем и ночью); непрявленности героя, метонимически спрятанного за предметами, топографией, активной природной жизнью; наконец, замутненности, нечленораздельности поэтической речи. Такого рода непрявленность рождает массу вариаций, каждая из которых будет истинна, поскольку истинен, абсолютно ценен ее исторический образец. Кстати, указанный принцип объясняет многочисленные варианты и переделки ранних текстов поэта. Варианты в пастернаковской эстетике никогда не отрицают друг друга, ни один из них не является конечным. Противостояния не может быть в принципе, поскольку мир безумия не знает различий. Везде в нем видятся только сходства и знаки сходств. Один предмет выражается посредством другого, возможно даже оксюморонного. Безумец (лирический герой или поэт) собирает воедино все знаки своего мира и надевает их сходством, не переставшим разрастаться (М. Фуко, 210.97-98). С другой стороны, "различия поглощаются недифференцированной целостностью и теряют свой четкий маркированный характер" (Ж. Делез, 112.99). У Пастернака это выливается в ощущение "связности" (11.97), "сквозной ткани существования", "сплошности содержаний, схватываемых человеком": "Нет фактически элементарных, разрозненных содержаний. <...> Их видимая простота есть на самом деле сомкнутость, единство той или иной связи" (11.101).

На уровне текста идея реализуется в нераздельно-неслиянном способе взаимосвязи слов в строке и строфе. Первое слово порождает второе, иногда вне ассоциаций и законов языка. В данном случае эффект оксюморона не важен, поскольку второе слово – неразлично, оно полностью вовлечено в ор-

биту первого, каждое последующее наделяется семантикой и стилистикой предыдущего. Строка стремится к единому Тождеству-Смыслу. Например,

Все наденут сегодня пальто

И заденут за поросли капель... (1.1.53)

Грамматическая форма "капель" трансформируется в "капель", сразу задавая семантику "сплошности, протяженности". Отсюда легко объясняются "поросли" и неминуемое действие – "заденут" – нельзя пройти через сплошность, не задев. Хотя исходная позиция "капля" – точка, общий смысл создает "поросль" – линия. Произошел перенос, и даже несколько, на основании сходства промежуточных звеньев: во-первых, сдвиг семантики имени, и во-вторых, взаимопроникновение этих семантик (исходной и новой). Возможна вариация:



опять вода
снова ненастье

– перенос суммы семантик. Надо полагать, что вариации бесконечны, существенна исходная идея непрекращающейся связности мира и, следовательно, текста.

Все наденут сегодня пальто

И заденут за поросли капель,

Но из них не заметит никто,

Что опять я ненастьями запил.

Помимо очевидного параллелизма, также работающего на создание сплошности, строфа пронизана вариациями тождеств:

= доведение признака до предела объединяет все уровни текста – фонетический (капель буквально ввязывает текст: с-д-с-д-т, з-д-т-з-с, з-з-т-т-т, т-т-ст-з; лексический (все, из них никто); грамматический (за-, опять...за-);

= идея "влажности", равной в пастернаковском словаре творчеству, распространяется на "всех", даже несведущих, противостоящих герою, незамечающих. Момент "задевания" знаменует собой своеобразную границу,

возможность перехода, который поэт не закрывает ни для кого. Это способ стирания различий при обращении в свою веру.

Нами намеренно взят простой пример, где движение к тождеству очевидно уже на уровне темы – это следование за жизнью, повторение ее тождеств, попытка примерить их на себя. Далее – не меняясь принципиально, цепочки превращений (неразличений), прошивающих произведение, усложняются.

Например, стихотворение "Заместительница" (1.1.140)¹, провозглашая тему взаимозаменяемости образов уже своим названием-именем, вместе с тем драматизировано имплицитно присутствующим мотивом отказа от главной идеи замены. Первым симптомом возможности подобного "взрыва" идеи является, безусловно, ощущение боли, дискомфорта, испытываемое героем. Оно усугубляется семантикой "холода", "чуждости", "страха", скрытой в трансформациях: "От стекляшек в гостиной" – "от стекла и гостей"; "от розеток, костяшек" – "роз и костей".

→
Противоречие нейтрализуется замещением первоначального смысла *за-*мены более приемлемым – *под-*меной: карточка, фотография подменяет героиню полностью, неопровержимо. Совершается это через достижение предела всех составляющих и последующего остранения с его изначально новым видением.

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,
У которой суставы в запястьях хрустят,
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,
У которой гостят и гостят и грустят.

Максимум проявления свойств и качеств (хохочет, ломает, бросить не хочет) взрывает плоскость реальности. Карточка олицетворяется, все характеристики в своей гиперболизированности и сгущенное относятся скорее к вневременному, обобщенному символу-знаку героини. Фотография легко берет на

¹ См. также работу Ю.М. Лотмана "Анализ стихотворения Б. Пастернака "Заместительница"" (133.718-727).

себя его роль. Она столь же реальна, сколько созданное воображением героя представление о возлюбленной. В данном случае знак – достойная и полноценная замена (подмена) сущности, а потому все составляющие и характеристики избранного знака подобраны по одному основанию – тождественны. Сходство это реализуется излюбленным пастернаковским приемом доведения до предела.

Пределность же ситуации в целом – драматичность – позволяет поставить в один ряд веселье и грусть (хохот и разлом):

1) антонимичные пары, как правило, сознанием не разделяются, в силу взаимной дополнительности и причинно-следственной перетекаемости; 2) хохот и хруст суставов тождественны в звуковом отношении (дребезжаще ритмизованы); 3) удвоение действия – "гостят" и отсутствие запятой перед повторяющимся сочинительным союзом при однородных сказуемых вовлекает заключительный в ряду глагол "грустят" в семантическое поле первых двух. Создается некая метафора перманентной встречи-расставания, оригинала-замены, полюса которой стираются.

Таким образом, оказывается, что заключенная в безумии идея тождества сходств и различий позволяет свершиться чуду, в том смысле, в каком говорит об этом А.Ф. Лосев, приводя в качестве примера событие исцеления больного в древнегреческом святилище Асклепия: "С точки зрения мифического сознания чудо ... есть установление и проявление подлинных, воистину ненарушимых законов природы" (126. 137). Так для Пастернака вполне естественно, ожидаемо рождение новой вариации образа, и более того – пока такие вариации возможны, несомненна жизнь самого образа. Не случайно возникает параллель возлюбленной и вихря, в также его вариации – танца. С другой стороны, карточка соотносится с поясом, в который затянута душа, и розой на этом поясе. Чудо может быть реально, но только в пространстве стихии и смерти:

... но только то,

Что – стянута платком.
И только то, что тюль и ток.
Душа, кушак и в такт
Смерчу умчавшийся носок
Несут, шумя в мечтах.

Создавшаяся в стихотворных границах ситуация вариативности, колебания, возможности перехода, смещения мотиваций и семантик, позволяет цепную реакцию чудес. Мы имеем в виду потенциально присутствующие в моменте рубежности два компонента: одновременно несомненность и невероятность случившегося (126.147). Чудо реализуется не только для поэта, который его предчувствует и ждет, но и для читателя, неосведомленного. Осуществляется специфический случай инициации – читатель вовлекается в текст, поскольку он пережил обратную неожиданную, infernalную грань чуда¹, доведя ритуал до конца. Момент перехода-выхода, разрешения создаваемой им ситуации Пастернак организует так, чтобы пережить его уже в сложном триедином образовании: поэт–текст–читатель. Что с успехом реализуется в следующей строфе:

Что от треска колод, от бравады Ракочи,
От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей
По пианино в огне пробежится и вскочит
От розеток, костяшек, и роз, и костей.

Поэтическая идея стихийности, стремительности, в своем движении направленной к "запределью", выходу – в данном случае за рамки фотографии, – эта поэтическая идея может быть реализована путем метаморфозы. И Пастернак на мотивном уровне показывает это. Но метаморфозе поддается и непосредственно пространство текста: "треск колод" (не только фонетически, но и семантически ритмизованный звук, осложненный оттенком азартной ув-

¹ Скажем так, он подобной подмены не ожидал, М.Л. Гаспаров говорит о пастернаковском "пленении" читателя "тем, что заставляет его [читателя] забыть прежнее употребление старых размеров и ощущать только то, кто перед ним" (81.88). См. также у М. Цветаевой о сотворчестве читателя: "Пастернак-умысел, читатель-действие = полный поступок" (219.181).

леченности) усиливается практически тождественными коннотациями "бравад Ракочи", в которых, однако, музыкальность сопровождается дополнительным значением мужественности, дерзновенности. Сумма этих вступивших в родство метафор начинает поиск новых текстовых связей, находя их в 3-й строке: "По пианино в огне пробежится и вскочит...", где сложная метафора¹ есть совокупность переносов:

- 1) реального лица и его действия – на замещающий объект;
- 2) стихии музыки с ее непредсказуемостью и бесстрашием – на характеристику действия олицетворенного объекта;
- 3) семантики выхода, заданной предлогом "от", – на качество и направленность действия ("пробежится", "вскочит").

Эта же строфа предлагает нам и противоположный (оборотный, дополнительный) вариант метаморфоз. Компоненты текста не только слагаются, движутся к взаимосвязи, но также способны делиться и бесконечно множиться, создавая массу подобий. Словосочетание "от стекляшек в гостинной" дробится на подсмыслы-имена – "стекло", "гости". Однокоренные компоненты, не перечеркивая смысл фразы, возвращают ее к истокам значения, первоначальному. "Стекляшки в гостинной" – метафора холода, пустоты и одиночества – более наглядна и действенна на фоне "прозрачности" и "людности" стекла и гостей. Сходным образом, неожиданные вариации дает трансформация: розетки – розы, костяшки – кости. Символическая, и глубже – романтическая, по форме, она отражает стремление текста к созданию крайней, неординарной ситуации (семантика "роз" и "костей") и при ее посредстве – восхождение, возвращение к Началу (здесь через исходный корень слова).

Ситуация крайности, максимума напряжения, разрешающая приобщение к истинному знанию, обычно воспринимается как инициационная. Метаморфоза – ее естественный и необходимый атрибут. В этом качестве она и

¹ На данном этапе мы, вслед за Пастернаком, не различаем метафору и метонимию, рассматривая их как единый поэтический троп, чтобы, не отвлекаясь на моменты классифицирования, обратиться собственно к изучению направлений, причин и следствий трансформаций текста.

проявляется в пастернаковском мире. Чудо превращения предваряется и сопровождается своеобразными заговорами, заклинаниями, свойственными безумному и посвященному сознанию. В тексте они явлены на фоносемантическом уровне:

= "комкая корку рукой, мандарина..." (мандарин¹ здесь – именной знак священнодействия, аллитерация – магический звуко-перифраз действия);

= "холодные дольки глотать";

= "опоясанный люстрой, позади за гардиной, / Зал";

= "на пари / Порыв паров" и т.д.;

= "не жмуря глаз снести" – "несут во весь опор" (игра смыслов: в первом случае – "вынести", "вытерпеть"; во втором - качество, характеристика движения).

= смена ритма и размера во 2-ой части стихотворения.

Внешняя звуковая форма текста, безусловно, рассчитана на читателя-адресата ("твоей карточкой"). Таким образом, при помощи заговоров в поэтическое пространство вовлекается 3-е лицо, смешиваются – путем разнообразных подмен – субъектно-объектные отношения (возлюбленная – карточка – вихрь – танец – поэт – мир – читатель), и вслед за ними пространственно-временные (воспоминание – реальная ситуация – жизнь фотографии – мифическая ситуация – жизнь природная и т.д.). У Пастернака нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Его время – то, что принято называть Present Tense. Это настоящее, вечное, вневременное, что вполне логично в контексте исходной идеи о всеобщем тождестве и всеобщей связи. Это поистине безумные дни – в смысле своей насыщенности и бесконечности.

Насыщенность пастернаковского мира не раз обращала на себя внимание исследователей. В контексте неорганизованности, первоизданности, "интенсивности" бытия (Е. Фарыно, 198.14); первобытного хаоса мира, ожи-

¹ Мандарин – атрибут Персефоны со смыслом "возрождающего солнца". См. Е. Фарыно (199.23).

дающего от поэта формы (Р. Миллер-Будницкая, 138.163; А. Хан, 215.45); отражения "чувственного освобождения мира" (А. Силади, 253. 41) очарованности детского взгляда на мир (М. Цветаева, 34.327; Г. Кружков, 118.1.67); общего принципа метонимичности поэтики Б. Пастернака (Р. Якобсон, 237.332; Б. Гаспаров, 78.123). Названная идея со всеми указанными ее мотивациями интересует нас в качестве проявления поэтического "безумия" – поскольку насыщенность подразумевает сочетание двух номинаций: предельности и тождества. Даже внешняя хаотичность разнородных деталей имеет у Пастернака как минимум одну причину для отождествления: каждая деталь, каждый предмет уникален и самоценен (что, как правило, достигается доведением качества этого предмета до максимума его проявления). За каждой вещью стоит ее абсолют, не позволяющий затеряться в стихии хаоса. Меональность пространства при этом обозначена положительным, креативным знаком, это не конечная, а исходная точка: стихия поглощает, но не уничтожает, а приобщает (к Началу). Сюда нельзя низвергнуть, это локус восхождения.

В этом смысле интересен вектор движения пастернаковского текста. Обилие деталей, качеств, характеристик, скрупулезность в их фиксировании создает ощущение стилиевой прерывистости: поток строки застывает, топчет-ся на месте, пока глаза безумного поэта рассматривают встретившийся предмет и анализируют вызванный им ассоциативный ряд, затем – скачок, и все повторяется вновь (тот же принцип организует и строфу, и – композиционно – произведение в целом¹).

Я клавишей стаю кормил с руки

Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.

Я вытянул руки, я встал на носки,

Рукав завернулся, ночь терлась об локоть. (1.1.93)

¹ Позднее на этом принципе будет построен роман "Доктор Живаго". См.: Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго" (76.315-359).

Исходная метонимическая фигура – "стая клавиш" – вызывает первую паузу и первую ассоциацию. Пауза возникает между ассоциациями, но уже не делит их, когда появляется единое основание для характеристики и, следовательно, повод для достижения максимального выражения – предела насыщенности на данном уровне (2 строка: хлопанье, плеск, клетот). Максимум – кульминация и всегда пауза. Скачок переключает сознание на новое действие, которое также не будет прервано, пока не достигнет положенного ему финала (рукав завернулся). Показателен тот факт, что, хотя пауза возникает на пике текстового движения, "падения напряжения" никогда не происходит: прерывистость, заключенная в паузах, богата смыслом, а потому обладает подпитывающей силой для следующего движения по нарастающей. Именно за паузой стоит тот "исторический инстинкт", который руководит пастернаковской мыслью (1.4.206-208). Прерывистость не разрушает текст, а создает возможность в пространстве между двумя предельностями (крайностями) выстроиться силуэту вечности. Этот образ всегда стоит за текстом: "По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему" (1.4.369. Выделено нами. – Е.Т.). Следовательно, пауза – момент поиска, выбора, предчувствия и подготовки к импровизации. Падения не случаются также по той причине, что результатом переживания кульминации становится у Пастернака выход, переход в иное состояние. Падение имело бы место лишь в том пространстве, где оно являлось бы итогом столкновения предельностей как противоречий. В мире Пастернака это невозможно, поскольку оппозиции, в силу действия закона всеобщего тождества, нейтрализуются¹.

И ночь полоскалась в гортанях запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут
Рулады в крикливом, искривленном горле.

¹ Об этом подробно см. гл.2 §1 настоящей работы.

Оппозиция жизнь/смерть снимается безумием, более того, безумием, данным в бытийно-природно-музыкальном триединстве. Сходным образом разрешается сюжетное противоречие в упоминаемой нами выше неоконченной новелле "История одной контроктавы": музыка рождается ценой смерти, но в своем безумии эту смерть побеждает (1.4.440-468).

Насыщенность в качестве принципа миро- и текстоустройства помимо прерывистости характеризуется таким стилистическим свойством, как замутненность. Мы уже говорили о склонности Пастернака заштриховывать свое пространство: застилая туманом, пеленой дождя и т.п. Сюда же относятся разного рода ситуационно-мотивные неопределенности: сон-явь, реальность-воспоминание, зима-весна, дом-улица и др., оформляющие идею размытости, стирания границ между явлениями, действиями, свойствами мира. Такого рода мотивы перехода, текучести, скольжения в поэзии и прозе Б. Пастернака отмечались Р. Якобсоном (237.330), Ю.М. Лотманом (131.225), А. Жолковским (95.1-38), Б. Гаспаровым (78.123,128). Оттолкнувшись от тематического уровня, обратимся к заштрихованности текста. Если специфическая замутненность, заумность речи ролевого (игрового) безумия очевидна, то у Пастернака типичный жест получает новую реализацию.

Недомолвки, недоговоренность выливается в прерывистость и – помимо внешней загадочности или нарочитой, чисто ритуальной, бессмыслицы – несет в себе глубинные ассоциативные смыслы, контекстные взаимосвязи, а кроме того становится организующим, творящим началом непосредственно для произведения. Загадочность, лежащая в основе авантюрного сюжета, не раз становилась предметом критики прозаических текстов Б. Пастернака, в особенности романа "Доктор Живаго". Тогда как загадка у Пастернака обычно – свернутая метафора, ее расследование составляет смысл сюжета. Загадка позволяет объединить формальную и содержательную стороны текста, который строится на использовании загадочных приемов – во-первых, и тематически стремится к объяснению тайны – во-вторых.

В посаде, куда ни одна нога

Не ступала, лишь ворожеи да вьюги

Ступала нога, в бесноватой округе.

Где и то, как убитые, опят снега... (1.1.76)

Типичный загадочный зачин (загадочный в двух смыслах: требующий решения, разгадывания и таинственный, скрытый). Уникальное место, нуждающееся в пространственном уточнении (3 строфа – "... этот посад / Может быть в городе, в Замоскворечьи, / В Замостьи..."), олицетворении inferнальных сил ("ворожеи да вьюги ступала нога"), роковом сравнении ("как убитые, опят снега"), отрицательном объяснении ("ни одна нога"). Таинственность, родственная затуманенности (в данном случае – заметность), поддерживается элементами приговора-заклинания, содержащегося в многочисленных перифразах 1-ой строфы на протяжении всего стихотворения. На текст метелью наброшена "сетка", скрывающая тайну смысла. Таким образом, заметность функциональна – она одновременно средство сокрытия, своеобразного сакрального затвора от непосвященных, а с другой стороны – толчок, исходное условие для постижения. Перефразирующие повторы, приговоры, мнимая прерывистость ("...постой..."), возвращающая в исходную точку, не дают проникнуть в загадочное пространство¹. И читатель скользит по поверхности, улавливая потоки ассоциаций, уводящие в сторону от разгадки. Поэт, тонко владея ситуацией, не отклоняясь от законов жанра, импровизирует: в качестве преграды к тайне выставляется страх (своеобразный вариант мистериального страшилища) – "как убитые, спят снега", "одни душегубы", "гость от меня отшатнулся". Наконец, почувствовав, что можно утаить тайну, выдав одно за другое – выстраивает неожиданный, не разрешающий, а обманывающий оборотнический финал: "Не тот это город, и полночь не та...". Будучи верным своему принципу максимальной предельности, Пастернак игру в оборотничество доводит до крайности – сам лирический герой сбивается с дороги. Он, на протяжении всего стихотворения казавшийся посвященным в

¹ И.П. Смирнов (185.236-253) трактует повтор как источник кругового движения, затрудняющего выход из замкнутого пространства "посада". Замкнутости пространства вторит также преобладание охватывающей рифмовки – замкнутость рифменной структуры.

тайну разгадки, оказался лишь таким же зеркальным отображением потустороннего мира, как и все, что создавал. Безусловно, этот последний штрих затемнения подлинного смысла наиболее силен и эффектен.

Что же, собственно, сокрыто? Ради чего такая сложная текстовая игра? А раскрывается загадка в очень дорогой для Пастернака возможности нового рождения, обретения нового пространства, новой веры. Идея эта подчеркнута непрявенно присутствует в стихотворении:

1) выражаясь в символическом образе окна (2 строфа), вписанного в немислимый инфернально-стихийный контекст, в котором недвусмысленно означает "дверь", "выход" (см. рядоположное – "шальная шляя");

2) спрятанном за страхом вестнике, воспринимаемом как знак, предопределение;

3) наконец, в пространственно-временной характеристике момента действия – полночи, с абсолютно скрытой, до полного отрицания ("не та"), ее подлинной семантикой инициального действия.

Загадка раскрывается в происходящей тайно, в глубинах текста, мистери инициации, позволяющей поэту реализовать не только внешний жестовый, но подлинный – творческий – потенциал безумия.

При такой расстановке акцентов особую роль приобретает указанная рядом исследователей непрявенность, анонимность лирического субъекта (Р. Якобсон, 237.334, А. Юнггрен, 234.68, А. Хан, 215.109, Н. Фатеева, 201.10). Вспомним проанализированный выше момент заострения, драматизации ситуации путем растворения лирического героя в общей замутненности стихотворного пространства. Самоустранение намеренно, это выбор поэта, принесение в жертву ради "открытия засовов", в обмен на посвящение. Поэтому мы не можем ограничиться только констатацией факта поглощения лирического "Я" миром, как это делает, например, И. Южаревич: "Вместо того, чтобы Я изъяснялось об окружающих предметах, в лирике Пастернака имеется в структурно явленном плане противоположный случай: вещи выражают (проявляет) свое отношение к Я" (230.24-34). Для Пастернака это про-

цесс двусторонний: мир принимает героя, но и последний – избирает свой путь. Позднее оформится формула "призвание-предназначение", реализованная особенно ярко в поэме "Лейтенант Шмидт" и романе "Доктор Живаго".

Подобный выбор ценен тем, что делает поэтическое пространство Пастернака полностью открытым, как на выходе, так и на входе. И здесь невозможно согласиться с М.М. Бахтиным, отказывающим поэзии в естественной диалогичности слова: "Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю" (58,74). Концепцию эту откровенно и очевидно взрывает постмодернистская поэзия. Но уже Пастернак делает серьезные шаги в этом направлении, сдвигая классические представления о специфике литературных родов. Язык пастернаковского текста все допускает, равно как все допускает в себя его мир. Диалогичность для поэта, прежде всего, реализация его идеи "подобий" – бесконечно множасьихся вариаций на заданную тему. Именно подобия насыщают текст. Их число увеличивается также за счет использования приемов зеркального отображения и оборотничества. Скрытая, темная сторона вкупе с неминуемой противоречивостью ощущений, которую Пастернак не желает отвергать, легко выстраиваются в заданный ряд подобий по принципу необходимой дополнительности. Желание высказаться до конца, "не исказить голоса, звучащего в нас" позволяет любые формы диалога и даже нуждается в нем. Текст подтверждает наши предположения.

"Не трогать, свежее выкрашен," –

 Душа не береглась,

И память – в пятнах икр и щек,

 И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед

 За то тебя любил,

Что пожелтый белый свет

 С тобой – белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,

Он станет как-нибудь
Белей, чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу! (1.1.122)

Аллюзированная первая строка соблазняет интерпретировать текст в новейшем постмодернистском духе, сквозь призму которого доказать диалогическую структуру стихотворения было бы очень легко. Однако, подчеркнув лишь тот факт, что такого рода открытость текста различным методикам интерпретации сама по себе уже подтверждение возможности диалога, обратимся к анализу произведения исключительно в рамках пастернаковской эстетики.

Итак, многоголосие создается:

= цитированием безразличного по отношению к лирическому субъекту клише объявления;

= введением ситуации воспоминания, связанного со 2-м лицом;

= временным скрещением: прошлое – завязка действия, причина / настоящее – его результат, следствие / возможность будущего – "станет как-нибудь";

= множественностью голосов-отметин исхода ("И память – в пятнах икр я щек, / И рук, я губ, и глаз"), по Бахтину – "равно осмысленных и выраженных";

= вариативностью исходной ситуации и выбора мотива к ней ("... и больше всех ... за то ...");

= интертекстуальной связью – аллюзией со строками И. Анненского: "А потому, что с ней не надо света...", включая и диалог собственно аллюзий 1-й и 7-8 строк;

= обращением, предполагающим ответную (безответную) реакцию;

= введением в текст имени (голоса) Бога – "божусь" (поскольку божба является инвокирующим элементом);

= олицетворением, сложность которого в том, что природа, ее знаки и явления стремятся уподобиться человеку, не только говорить его устами, но

чувствовать, говорить, как он. Таким способом снимается монологизм любой стороны – будь то природа или поэт.

= открытостью ассоциативного ряда: бред – абажур – бинт...

= наличием и нейтрализацией внутренней оппозиции: чистый/грязный, белый/ – . Нейтрализация осуществляется путаницей, смещением семантических полюсов членов оппозиции: бред, "пятна на памяти" оказываются знаком белизны, тогда как "белый свет" в действительности этого знака лишается ("пожелтый"). Можно говорить о наличии внутренней диалогичности самой оппозиции.

= многолики чисто грамматические средства. Хронологическая канва событий уместается в одном предложении путем столкновения разных глагольных форм: инфинитива, категории состояния, формы страдательного залога прошедшего времени, эллипсиса глагола-сказуемого (1 строфа). Само-разрушающим диалогом охвачено идиоматическое построение: "пожелтый белый свет" – под влиянием смещающей семантики смешения красок.

= наконец, не последним является голос автора, одновременно организующий эту полифонию в хор и сам поглощаемый созданной им музыкой.

Таким образом, избранный нами для иллюстрации небольшой текст оказывается средоточием множества разноречивых голосов, так или иначе уподобленных друг другу поэтической идеей. Таким должно быть, по Пастернаку, "активное сострадание" поэта "наступанию" объективной действительности (1.5.9) – разговором двух стихий: стихии жизни и "стихии стиха" (1.1.184).

Говоря об "активном сострадании", мы не должны упустить такую характеристику предтворческого состояния, как болезненность, очевидно пересекающуюся с уже названными показателями безумного начала поэзии – предельностью и пограничностью. Генеалогически идея болезненности или кризисности восходит к ранним романтическим поискам Пастернака и символическим влияниям. Однако было бы не совсем точно подчеркивать только трагическую, угнетающую семантику названных категорий. Как все в пас-

тернаковском мире, страдание (страдательность) отмечены двойственностью. С одной стороны, образы и знаки разного рода болей, болезненных состояний нередки у поэта. Особенно яркое тому свидетельство (помимо первых опытов) – циклы "Болезнь", "Разрыв" из сборника "Темы и вариации" и даже некоторые тексты "Сестры моей – жизни" – в частности, "Конец" с многозначительной метафорой "с астмой в каждом атоме" (1,1.174). Большое количество родственных примеров дает В. Аристов в статье "Домашний космос" в поэзии Пастернака" (46), где подчеркивает общее для эпохи предощущение реальной болезни, преследовавшее культуру. В этом контексте безумие становится своеобразной метафорой нездоровья века. Остается только объяснить причины болезненного безумия самого текста. В. Аристов, анализируя цикл "Разрыв", говорит о слиянии болезни (в крайних, естественно, ее проявлениях: проказа, экзема) с "самыми искренними и сокровенными ощущениями поэта", что позволяет возвысить собственную боль до понимания боли мира. Согласившись с подобным толкованием, добавим еще один существенный аспект в интерпретации проблемы. Дело в том, что в пастернаковской эстетике болезнь, объединяя семантически категории предельности и пограничности, становится знаком того исходного кризиса, через преодоление которого возможно обретение нового статуса. Всего того, что Пастернак называет новой верой, вторым рождением и т.д. Иначе говоря, болезнь – реализованный вариант инициации, естественная дорога к творчеству. Один из вариантов возможных дорог. Боль в этом смысле неминуемо связывается с жертвенностью, осознанием предназначения, так или иначе постоянно возвращаясь в круг "безумия".

В этом принципиальном отказе от "ума", рациональности, в пользу чувства и интуиции есть момент остранения. В двух его смыслах: "отстраненности" – взгляда со стороны, и "делании странным" – необычным, ненормальным, таинственным. Все это совершается Пастернаком с одной целью, к которой он идет разными путями, используя все ресурсы безумного сознания, – восстановления, реконструкции и прояснения абсолютного ("чистой-

шего") Начала: Первого дня, истоков, исторического инстинкта... – вариантов множество. Одним словом, того бессмертного Первоначала, которое "овладевает содержаниями души" (1.4.583) и подвластно только безумному взору и слуху Поэта. Обо всем этом говорится в докладе "Символизм и бессмертие", ставшим отправным моментом нашего исследования и пастернаковской эстетики.

§2. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ: "БЕЗУМИЕ" – КАТАЛИЗАТОР И ДВИЖУЩАЯ СИЛА ПОЭТИЧЕСКОГО МИФА

Оговорив специфику пастернаковской идеи безумия как предтворческого состояния, мы попытались уяснить составляющие компоненты. Резюмируя сказанное в §1, выделим следующие элементы "безумного" сознания, воздействующие на текст и вступающие во взаимодействие с ним: предельность, случайность, насыщенность, тождество сходств и различий, замутненность (заштрихованность), прерывистость, метаморфоза, импровизационность, многоголосие (диалогизм), болезненность, остраненность. Следующая наша задача – вернув названные составляющие в первоначальное синтезированное состояние, проверить действие безумия в тексте во всей совокупности его характеристик.

Изберем для этого анализа две стихотворные пары:

1) стихотворение "Венеция" из сборника "Близнец в тучах" 1913 (1914)¹ и его вариант 1928 (1929), включенный в сборник "Поверх барьеров", в его раздел "Начальная пора" (1.1.56, 640).

2) стихотворение "Встав из грохочущего ромба...", в двух его вариантах из тех же сборников.

Выбор текстов обусловлен рядом причин. Прежде всего, указанные произведения представляют собой варианты¹, а значит, могут быть интерес-

¹ Даты написания и опубликования.

ны о точки зрения их импровизационности, текстового движения. Во-вторых, стихотворения знаменуют собой начало и конец исследуемого нами периода творчества Пастернака, следовательно, могут прояснить некоторые эволюционные моменты. Наконец, существенно их наличие в обоих сборниках, поскольку, готовя переиздание своих первых книг в 1928-1929 годах, Пастернак в раздел "Начальная пора" включил из 21 стихотворения сборника "Близнец в тучах" лишь 11.

Вопрос о переделке поэтом своих ранних произведений не раз поднимался исследователями (Е.В. Пастернак, 164, Л. Флейшман, 204), пытался объяснить его и сам Пастернак, свидетельств чему немало и в переписке (2.1.452; 1.5.248; 1.5.249), и в автобиографической прозе (1.4.210). Принципиально важны для нас следующие аспекты вопроса. Несмотря на то, что конец 20-х годов явился для художника своеобразным завершающим этапом целого периода творчества: переработаны ранние книги, написана "Охранная грамота" (1930), произошел разрыв с футуризмом, осознана и сформулирована эстетическая программа; несмотря на подобную внешнюю переломность, сложившаяся "новая" эстетика не была кардинально нова, она становилась логическим итогом заявленных в раннем творчестве идей. В основе пастернаковского движения лежит не отказ, а вариативность и постоянное возвращение по кругу к исходной точке (цикличность), что мы и попытаемся доказать применительно к нашей проблеме.

Стоит согласиться с Л. Флейшманом, который, в отличие от Е.В. Пастернака, рассматривает переделки 1928 года не в качестве заключительного звена в творческой эволюции или последнего слова в эстетическом самоопределении поэта, а как "самостоятельное поэтическое явление, отмеченное специфическими структурными свойствами" (204.93). Иначе говоря, речь идет о "равноправности вариаций", игре на вариациях темы, к которой стремился Пастернак, отрицая движение "голой" темы (обращается Л. Флейшман

¹ Вариантами оказываются в данном случае и соответствующие отрывки из прозы ("Охранная грамота", письма).

к письму О. Мандельштаму от 24.09.1928). Письмо это содержит еще одно доказательство процитированного тезиса Флейшмана, не замеченное им: в отзыве о книге стихов Мандельштама Пастернак главным достоинством считает именно импровизационное, вариативное восприятие мандельштамовских текстов: "Все эти стихи ... знал, но и без того ... они росли и вырастали при каждом новом чтении, а тут – перечитка капитальная, с ведома автора и при беглом его участия..."

Очевидно, переработка стихов не может объясняться также стремлением к простоте (упрощению текстов) или, что одно и то же, сомнительному их улучшению. Подобное предположение легко опровергается тем фактом, что поздние варианты более затемнены и метафорически усложнены по сравнению с ранними. Нам представляется очень важным в этом смысле тонкое замечание Флейшмана о взаимозависимости двух редакций и сложной связи между ними: "стихи 1929 года были последовательно затруднены, причем затруднены с непосредственной ориентацией и переадресовкой читателя на образец, на исходный текст, именно там находится ключ к ним" (204.95). Это означает, что авторский замысел объединяет все варианты, в том числе и отброшенные, в некий мета-текст, который по своим "чрезвычайным" (по Флейшману, "эзотерическим") характеристикам приобретает особую ценность для исследования под избранным нами углом зрения.

Интересен для нас и факт жестового отношения Пастернака к своим стихам – мы имеем в виду зацитированное "Я не люблю своего стиля до 1940 года". Пастернаковское умение обманывать читателя с целью создания кризисной ситуации балансирования между правдой и ложью, загадкой и разгадкой, простотой и сложностью – характеризуется Флейшманом как "лукавость" авторской позиции (204.95). А мы добавим, что, увлекаясь игрой в оборотничество, неразличением черного-белого, Пастернак не прочь искушать читателя и поддаться искушению сам. Желание прекратить прежнее "варварское движение" своих книг также искренно, как отчаяние в "осмысленности работы" и следующее за ним "саморазвенчание" (письмо О. Ман-

дельштаму, 1.5.250). Знаком происходящей игры становится заявление: "В этом есть что-то роковое". Как мы помним, игра для Пастернака, имеющая единственный этимологический корень: игра на музыкальном инструменте, находит в "обмане" ценность, в неразличении творца и творимого, играющего и играемого (и здесь же – слушателя, воспринимающего и участвующего в сотворчестве) – захождение к образцу, следование правилам, среди которых подмена (обман) – одно из первых.

И, наконец, последнее замечание. Среди центральных тем сборников актуальнейшая – поэзия (искусство), ее сущность и предназначение. Таким образом, интересующие нас неразличения-смещения проявляются здесь на субъектно-объектном уровне: поэзия, что называется, "рассказывает о своем рождении" (1.4.186), о самой себе.

Держа в памяти эти замечания, обратимся непосредственно к анализу текста¹. В варианте "Венеции" 1913 года (В1) уникальность и пограничность происходящей ситуации заявлены уже в первой строфе. Здесь и переход из сна (иррациональности, без-умности) в реальность (рациональность, логичность); пребывание одновременно в двух мирах, двух состояниях и сопутствующее ему ощущение непроявленности, вырванности, между-мирья. Особенность ситуации подчеркивается нетрадиционным, непривычным для героя временем пробуждения – "спозаранку". Это особое для Пастернака уточнение – предельное – еще до фактического начала, время истоков. Здесь же присущие пробуждению одновременные обостренность чувств и их расплывчатость, затуманенность. Состояние, характеризующее человека, переносится на окружающие предметы и далее – саму Венецию. Равно как в синкретической непроявленности оказываются свет и звук. Над миром главенствует семантика "полу-"; бряцанье (полустук), бряцанье стекла (полувон) – полувзвук; мутное стекло (полупрозрачное) – полусвет. Оксюморон-

¹ См. также интертекстуальный анализ стихотворения "Венеция", предпринятый И.П. Смирновым: Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб, 1995. С.32-43.

ное на первый взгляд сочетание: стекло издает звук, прозрачное замутнено. Однако семантические коридоры существительного "стекло" не столь запутаны, как кажется. Прозрачность через дополнительную коннотацию – "тонкость" – легко переходит в "хрупкость". Здесь же ряд ассоциаций выстраивается мгновенно: хрупкость – ломкость – осколки – падение – звук. Что касается замутненности, то это естественная дополнительность прозрачности, ее добавочная характеристика от противоположного. Такого рода взаимопереходящие качества предметов лишней раз свидетельствуют о рубежности ситуации и через это – о ее первоначально-синкретической природе. Как видим, категории предельности и тождества в их дуэте представлены на всех возможных уровнях. Они же подготавливают почву для вступления других, известных нам, характеристик безумия. К примеру, в неоформленном пространстве возможны случайные сочетания – связность по разным основаниям: "повисло-сонною", "безлюдье висло от весла". Случайность необходима в качестве толчка к возникновению полифонии смыслов: безлюдье распространяется в воздухе, как некая субстанция, оно заполняет пространство текста густым туманом ("повисло-сонная", очевидно, воспринимается в качестве консистенции); она вытягивается в горизонталь (стоянка) и вместе с тем, как капля, свисает аллитерацией с весла, образуя вертикаль. Так перекресток создается графически. Остраняющий взгляд – и место для колдовства готово. Дана завязка некоего предвкушаемого текстом действия: акценты смещены, недифференцированы. Все во всем. Изначальная пустота. Человек введен в нее извне ("разбужен").

В традиционных исследованиях магии называются такие ее принципы (родственные во многом характеристикам безумия), как смежность, сходство, символизм, подражание, на основе которых выбираются процедуры и материалы для магических действий (176.824). Метафора 2-ой строфы ясна: Трезубец зодиакального знака сходен с трезубцем знака нотного (трехзвучного аккорда). Это – автобиографическая деталь (1.4.209-210) – звук гитарного арпеджио, разбудивший поэта ночью перед отъездом из Венеции. Своеобраз-

ный символ, предвестник, связанный с будущей дорогой. Но одна эта метафора порождает целый ряд других:

- 1) сходство (а именно созвучье-родство) ставит знак в параллель со знаками Неба (созвездием Скорпиона). Кроме того, звук "висит", то есть он в воздухе, небе, во всем мире, он космичен, он – Знак свыше. Существенность звуков все возрастает: присутствие небесности в семантике знака подчеркнуто дважды.
- 2) семантика "Скорпиона" – жалящий, подавляющий, так или иначе – руководящий, властвующий, со значением "над", "самый". Определение "вымерший" характеризуется значением "исчезнувший окончательно, до основания". Гитары исчезли, а с ними исчезла реальность. Она не значима, вымерла. Вместо нее – космический, всепроникающий, абсолютный звук. Звук над всем, он созвучен (равен) Скорпиону в своей власти.
- 3) напряжение достигает предела, звуковая насыщенность максимальна, звук пронзает пространство, как Трезубец, и как знак становится рисунком – наглядной реальной деталью. Об этом пишет Пастернак в письме к родителям: "чуткость достигает того предела напряжения, когда все готово стать осязаемым, и даже отзвучавшее, отчетливо взятое арпеджио на канале перед рассветом повисает каким-то членистотелым знаком одиноких в утреннем безлюдье звуков" (май 1914. 2.1.451).

Однако сон еще не кончился: "Еще морского небосклона / Чадящий не касался шар...". Реальность вместе с ее символом-солнцем (отмеченным негативной оценкой: "чадящий", "шар", шипение аллитераций – плавающее) не вступила в свои права. До-историчность мира подчеркнута единой стихией моревоздуха ("морской небосклон"). Очерчено пространство, в котором происходит действие: небо-море-звук взаимопроницаемы, смешаны. Звук здесь сродни без-людью, или именно по причине безлюдья – вездесущ, всезаполняющ. Его предварительная соотнесенность с Небом (небесными знаками) предопределяет дальнейшие характеристики. Аккорд-звук абсолютен, чрезвычайен во всем. "Громкий" и "одинокий" – разные основания, но характеристики од-

ного плана – романтического. Каждая из которых усиливает значение другой: "громко одинок" следует читать "чрезвычайно одинокий, до крайности, до крика", и с другой стороны – "уникальный по силе и качеству, выделяющийся, не имеющий подобий, одинокий звук". Так или иначе, но аккорд максимально, всесторонне выделен, подчеркнут в своем окружении; он ни более, ни менее – знак, вестник.

Эта особость, неординарность еще более усиливается вступлением в текстовый диалог порта, "вершающего туманы". Порт принадлежит реальности и потому входит в рамки стихотворения со своим, совершенно чуждым звуку, пространством: он действителен, занят делом, руководит, распоряжается. Порт тоже из разряда властвующих и, по идее, должен противостоять звуку и конкурировать с ним в пространстве текста. Но этого не происходит: власть порта кажется нелепой в масштабах разворачивающихся событий. Оппозиция снимается, едва наметившись: порт явно из другого мира – он не "тревожится", это категории не его ряда. Пронзающая власть звука, заданная аллитерационным чередованием ж/з,с: "Трехжалым не встревожен знаком...", на него не распространяется и им не понимается. Порт метонимически связан со стоящим за ним человеком. И тот, и другой пока за пределами разлившейся в воздухе магии. Чрезвычайные в своих проявлениях стихии, внимание на которых лишней раз акцентируется рядоположным размеренным и замкнутым образом жизни порта, стремятся максимально расширить круг своего влияния, буквально выходя за рамки: безумие распространяется на землю. Она представлена именно не-нормальными, не-привычными характеристиками: оторвана от прошлого, динамична, нераздельно слита с водой (4 строфа). Земля вводится в созданное текстом первобытное, незаконное пространство, мир без и вне правил.

Вспомним здесь обозначенное Пастернаком время происходящего действия – "спозаранку", всей своей стилистической и эмоциональной окраской дающее понять, что это не просто первое время, но время до-историческое. Равно как неразделенная земля и вода – до-историчны. Поэту соблазнительно

попасть в до-легендарное, до-творческое время, где возможность импровизаций могла бы быть осуществлена в своем абсолюте – попытке Творения. Сходный мотив звучит в классическом "Февраль. Достать чернил и плакать...":

Достать пролетку. За шесть гривен,

Через благовест, через клик колес,

Перенестись туда, где ливень

Еще шумней чернил и слез. (1.1.47)

– прорыв, перелет ("пролетка") через благовест, извещающий о будущем рождении и воскресении Христа, в Захристианье, туда, где ливень – все, в пространство неразличения.

В нашем случае в качестве безумного, вне правил протекающего, первого дня явлена Венеция. Обстоятельство "когда-то" объясняет оторванность венецианской земли как факт до-исторического прошлого, одновременно ежеминутно происходящий вновь – наглядно реальный. Более того, герой-зритель становится наблюдателем этого перманентно свершающегося чуда: волшебным образом земля обретает новый облик, новую жизнь – она превращена в тесьму. Теряет ценность обычное, тривиальное в данных условиях, значение "суши", вплоть до отрицания: дворцы, дома, арсеналы – плывут. Посмотрим на перечень ее действий: оторвалась, всплыли, понеслись – во всех переосмысление, разрыв, отказ от прежней логики, прорыв, освобождение. Как следствие, рождение нового – ереси, безумия, но на поверку – смысла более значимого: земля-суша предстает Планетой. Дома из плоскости выходят в космическое пространство вечности.

Миг рождения – миг тайны. Герой может познать ее, только пройдя обряд посвящения. Но пока ему этого не дано. Он не соучастник, а пока только зритель. Очи и сны бессознательны, они созвучны этому безумному миру, как услышанный аккорд, откликаются на его звук. Герой же пытается рационализировать действительность: познать, постичь тайну бытия, уяснить свое

место в нем. Он пока лишь видит исходную цель – "снование в туманах", но не знает дороги к ней.

Стихотворение заканчивается моментом кульминационным, на пике: стихии буйствуют. Цвет, страсть, свет, движение (6 строфа) взбиты в однородную консистенцию и доведены до высшего накала – буквально превращены в пену ("брезжущие тени" своей пунктирностью-пористостью, размытостью и непроявленностью семантически родственны пене первых двух метафорических строк). Аккорд перенасыщен всем этим бушующим хаосом. Поэтому не просто исчезает, стихает (это не вымершие бесследно гитары), аккорд результативен – он "срывается", как минимум что-то оставляет после себя самим процессом резкого, стремительного, рваного движения. Срываясь, он перечеркивает, переоценивает, творя новое – соединяя небо и землю, звук и свет (в его теневом эквиваленте). Поэтому, собственно, он "не ведает руки", аккорд самоценен и самодостаточен.

Впрочем, здесь же начинается и падение сюжетной кривой. Герой вдруг осознает себя, прожив, прочувствовав стихотворение в целом, лишним, непринятым этим мировым безумием. Он стал случайным свидетелем, не более того (вспомним, он даже как будто не доволен в начале: "разбужен спозаранку"). Венеция ворвалась в окно, аккорд подразнил, но за собой не позвал. В этой связи метафора срывающегося аккорда прочитывается двояко, а сама двойственность воспринимается в духе романтического безумия, именно в ролевом его проявлении (чему, как мы говорили, немало подтверждений в первых литературных опытах 1909-1913 гг.). Поэт видит в одиноком звуке непризнанного одинокого героя, подобного себе. Но заметим также, кто он поражен открывшимся ему "безумным" миром, ощущает свою несомненную родственность окружающему, не зная, вместе с тем, что с этими открытиями делать.

Разгадки дает нам второй вариант "Венеции" (1928) – В2, хотя тут же задает новые загадки. Уже в первой строфе всеобъемлющая сплошность и тождественность усложняется введением прерывности, причем прерывности

случайной, что тоже показательно. В пробуждение героя вносится момент неожиданности и внезапности: "щелчок" вместо "бряцания" первого варианта, миг – вместо длительности процесса. Пастернаковское стремление к осязанию мгновенности, прочувствованию этого полного глубочайших смыслов разрыва, выражается в предельном текстовом внимании к составляющим деталям. Интертекстуально присутствующий в В2 текст В1, обозначенный первой строкой, несет в себе память в том числе и об элементной структуре предыдущего варианта. Поэтому введение вещи (предмета) – "каменной баранки" Венеции – в текст есть одновременно и введение в узаконенное уже стихийное пространство, хотя в В2 намек на таковое нет вплоть до последней 5-ой строфы. Реальность поэтического мира, оказывается, не просто отмечена перетекающей, неделимой пространственностью и онтологическим временем – она существенна в каждой точке. Каждый ее миг, каждый разрыв есть средоточие вечности и мгновенно образовавшийся новый мир. Щелчок оконного стекла – и спокойное течение пространства сна прервано другим размеренно движущимся миром, миром Венеции со всей ее приметно-детальной конкретностью: форма, материал, окружение. Она наглядна, едва ли не осязаема, словно только что рождена в это мгновение щелчка. И вместе с тем в одном миге, в этом "сейчас" сосредоточена Венеция-миф. Знаками такого поворота являются два слова: причастие "размокшая", уточняющее, что названо качество произошедшего действия, а не происходящего. "Размокшая" Венеция – уже данность. Она не ситуационна, а извечна. Той же семантикой наделена глагольная форма "плыла" – прошедшее время употреблено в значении нескончаемого настоящего. Венеция плывет сейчас за окном, как плыла мгновение до того, и вечность назад. Начало этого процесса определить невозможно.

Таким образом, миг (или стоящий за ним синтаксический и семантический разрыв) является у Пастернака тайником, скрывающим от непосвященных свернутый миф со всеми характерными для него неразличениями, отождествлениями, переносами и т.д., но прежде всего – совмещением в

абсолютной реальности и истинности сегодняшнего и легендарного. Венеция, в свою очередь, предстает воплощением первого дня мира в его единственности и, с другой стороны, в постоянном повторении, переживании снова и снова. Вариант В1 с его стремлением к идеалу вечности реализуется в В2, где попытки прочувствования первого дня творения, осложненные соблазном собственного импровизационного творчества, трансформируются в возможность превращения каждого дня в Первый.

Внутренний диалогизм вариантов как раз и имеет целью, сохранив элемент подобия, преемственности, построить на старом тексте новый, решая в этом процессе в каждом последующем творении проблемы предыдущего. У Пастернака это происходит так: в В2 причина, вызывавшая болезненные рефлексии текста, – разъединенность героя и окружающего мира – снимается. Герой и звук в этом случае – по одну сторону, в одном мире. Звук (крик) был во сне, а не в реальности при пробуждении. Хотя внешняя связь с ситуацией первоначального варианта сохраняется: есть некий двойник звука ("бряцанье", "щелчок"), который объективно будит лирического героя. Как нераздельны легенда и каждый новый миф о ней, так взаимопроницаемы сон и явь, несмотря на указанный нами разрыв между ними в структуре текста или как раз по причине существования такового освобождающего, ведущего за границы, разрыва. Звук, услышанный во сне, остается "явленным" и после пробуждения – он "тревожит небосклон". Трансформация звука идет по пути, намеченному, но не осуществленному в В1. Сохраняя функцию знака, звук деромантизируется – это уже не аккорд гитар, более того, перед ним стихают мандолины (в 3 строфе) со своей музыкой-гладью. Новый звук включен в иной ряд, имеющий прямое отношение к человеку, экзистенциальный – крик (прямое указание: "и женщиною оскорбленной..."). Звук, как и прежде, взятый в максимуме, теперь принадлежит не вселенной, а земле. Его "исполнитель" вполне реален (не вымер, не исчез без следов), он может быть назван, то есть проявлен, введен в миф.

Больше того, в творящемся на наших глазах мифе крик имеет некое сакральное значение, которое подчеркивается, как прежде, соотношением с трезубцем Скорпиона. Такого рода следование образцу в его первостепенных элементах есть своеобразный ритуальный жест, гарантирующий новому произведению "освящение". Крик не только подобие знака, он из разряда "тревожащих" (2 строфа). Употреблено именно это олово. В В1 направление было противоположным: вектор указывал сверху вниз. Но в обоих случаях звук трагичен. Он, прежде всего, сам отмечен, это предначертание самому себе, судьба его гибельна. Поэтому и во втором варианте, будучи предельно осязаемым, равноправным героем стихотворения, крик наделен романтическими интонациями (4 строфа). В данном случае для движения мифа в качестве легенды-основы используется легенда романтическая, своей драматичностью дающая повод для импровизации на тему предназначения.

Итак, в 1-м варианте звук рождался и погибал в вечности. Смерть ради гармонии в природе. В2 переносит действие на землю, одомашнивает предание. Описание гибели крика бытовое, порой до натуралистичности: "торчал по черенок во мгле". Болезненность, изначально сопровождающая звук, нарастает от строфы к строфе (издан женщиною оскорбленной) и упирается в "черную вилку". Новый мир рождается в муках. Необходимо достичь предела страдания и перейти его, освобождение достигается через безумие. Поэт допущен в мир, он инициирован: слышал крик во сне, прожил с ним его короткую жизнь и принял его смерть, как понял и принял его знак – предназначение. Знак стал символом допуска к сотворчеству: миф, творимый миром природы, в равной степени и поэтический миф. Обряд осуществляется природой, она же освобождает поэта от искушений. Постигая в вечности божественное, творчески освобождая Бога в Природе, Поэт становится равным Творцу. Однако это отнюдь не богоборчество, это равенство в подобии (ступень к высшему роду служения, к которому потом придет Б. Пастернак).

В своих исследованиях о мистериях и мистах Р. Штейнер говорит, что богоборчество существует в душе посвящаемого, пока действует рассудок и

рассудочный взгляд на окружающий мир. Бог, божественное зачаровано в мире. И чтобы найти его, нужно воспользоваться его собственной силой (инстинктом – по Пастернаку), эту силу мист должен пробудить в себе (223.24). Эту силу обретает поэт, пройдя путь звука от знака к рождению мифа, выстрадав свою двуединую формулу творца: одновременно медиума и импровизатора. В подобном знании, согласно Штейнеру, и состоит тайна миста: он создает своего Бога. Как знающий, он должен творить нечто, превосходящее его самого. И он творит новый миф.

Венеция рождается вновь на наших глазах. Вширь – отрицая и созидая. Рождение отмечено: криком, во-первых; появлением женского образа – во-вторых, и повсеместно разлившейся водой – в-третьих. Кроме того, Венеция сама творец, как все теперь в этом мире, она – начало и конец, жизнь и смерть – "Венеция венецианкой" (творящее и творимое).

Мир, вобрав в себя человека-поэта, создает миф о самом себе. Между субъектом и окружающими объектами нет границ; как очеловечивается природа (у канала – ухмылка, он оглядывается, наконец, он просто беглец; волны голодные, они способны тосковать и по-бытовому "шлендать"; гондолы рубят привязь и т.д.), так и обратно – поэтом переживается путь канала и волн, ворвавшихся в новое и, вместе с тем по подобию созданное, пространство той же самой гондолы, стремящейся разорвать привязь статичности. Это множество участников процесса, их многоголосый хор обеспечивают миру максимальную насыщенность. Заполнение пространства, характерный пастернаковский принцип, явлен здесь в залившей все вокруг воде. Мир безумия самодостаточен в своей насыщенности, в своем желании сконцентрировать в себе Вселенную. А потому он сосредоточен на себе, все начинается и заканчивается внутри его границ. Здесь его бессмертие.

В безумии сна рождается явь. Мы становимся свидетелями мистерии. По утверждению В.Н. Топорова, "чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, необходимо найти центр мира и тот момент, когда профаническая длительность бездуховного и безблагодатного времени разрывается, время оста-

навливается и возникает то, что было “в начале”, в творящий первый раз” (192.15). Поэт находит такой момент в воспоминании о своем переживании венецианской мистерии в 1913 году (В1), в которой он был лишь свидетелем. И потому именно на ритуале сна-пробуждения строит он теперь свою импровизацию. Как говорит Р. Штейнер, посвященный “рассказывает о событиях, но они должны быть приняты не как такие, которые созерцаются глазами и слышатся ушами, и над которыми логический рассудок изошряет свое искусство. За этими событиями скрывает он “Слово”... События являются для него средой, в которой раскрывается высший смысл” (223.83). Магическую функцию раньше имел весь ритуал, теперь она передана Слову. Это соотносится с размышлениями Пастернака: “В стихах я дважды пробовал выразить ощущение навсегда связавшееся у меня с Венецией... Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не возшло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездие, со смутно готовым представлением о нем как о Созвездьи Гитары” (1.4.210). Слово становится эквивалентом-знаком мифа. И во втором варианте именно слово из крика рождает Созвездие и Венецию. И.П. Смирнов, противопоставляя варианты стихотворения, подчеркивает в В1 факт независимого от субъекта, самоцельного и самозарождающегося бытия, а в В2 – существование кажущегося, субъективного мира (187.35).

Учитывая отмеченные взаимосвязи вариантов, перейдем к сопоставительному анализу следующей пары – “Встав из грохочущего ромба... ” 1913 и 1928 годов (1.1.432,728; 59.641).

Внешняя неизменность 1-ой строфы разрушается последующим включением ее в разный контекст. Мы еще вернемся к ней, пока же заметим только, что в центре строфы – напев поэта, он неординарен (нетривиально его рождение, окружение, атрибутика) и подан в нестандартной ситуации. Пер-

вое расхождение возникает во 2-ой строфе: "приветные музы" заменены "сухими коллегами". Принципиально значение не меняется, но едва заметно проявляется новая семантическая окраска: сухой/промокший не просто романтическое противопоставление (кстати, в первом варианте внимание на нем и не заострялось). Дождь и Север явно нечто большее, чем антураж романтического конфликта. Промокнув, герой растворяется в воде-дожде, входит в мир Севера, становится там своим. Не случайно, ночлег – приют не временный (ср. 1-й вариант: сейчас "обоймусь", в порыве самозабвения), а дом с детства. Поэт не апеллирует к Дождю и Северу, заручаясь поддержкой (освящением), но живет их жизнью. Он – допущен, посвящен. Герой пережил инициационное действие, пройдя через воду¹ и пожертвовав частью своего сознания, испытав предельность чувств – смолкнув от наитий (обратим внимание, что в 1-м варианте "наития" глухие – романтически отчужденные, обреченные). Окружающая природа и человеческая отприродная бессознательность (наитие, интуиция) сливаются воедино: "я смок до нитки от наитий" (Ср.: в первом тексте идея сплошности реализуется в разлитом по строфе ощущении, стихии одиночества: "Я севером глухих наитий... "). Наконец, герой не просто впущен в мир природы. Стоит говорить о его причастности, а точнее – родственности ("подобности"), которая давно ощущалась самим лирическим субъектом, а теперь становится наглядно очевидной (3 строфа 2-го варианта). Сопоставим ее с 3-4 строфами 1-го варианта, где конфликт развивается в отчетливо выраженном романтическом направлении: одинокий герой, отрицающий нормативность, рациональную регламентированность ("не ищите ... под ясным небом ... в толпе приветных муз"), противопоставляющий "подражанию природе" творческую активность художника и способный на прямой вызов (4 строфа) во имя защиты и сохранения своего права Творца.

¹ Об инициационной функции воды см.: Пропп В.Я. (170.41-44), Фрейденберг О.М. (211.103), Еремина В.И. (93.55).

Думается, что сама возможность посвящения, о которой мы говорили выше, была выстрадана поэтом в первом варианте. В этом смысле романтические намеки 1928 года являются очевидным отсылком к создавшейся в прошлом и не разрешенной ситуации. Уникальной возможностью взглянуть на созданное со стороны. При таком раскладе становится очевидным, что само безумие, роль, которую вынужден играть лирический герой 1-го варианта, выносит его на принципиально иной уровень. Происходит смещение акцента с бунтарского – "возроптавшими губами" – творения мира ("в кольце поэмы", "подобьем губ" поэта) на осознание родственности, слитности, единокровности себя и мира. И подобие теперь иное: подобен, потому что во мгле, потону что как ночь, потому что угрюм и молчалив, сосредоточившись на собственной огромной тайне. Следом смещается оценочность "ненареченности" героя: непризнанность оборачивается абсолютным приятием, до растворения и снятия имени. Первый – безрезультатный и бессмысленный финал, сохранив все исходные послы и мотивации, трансформируется в итог-возможность: творчество поэта легализовано, более того, он приглашен в качестве Создателя Формы (перефразируем пастернаковское выражение). Возможно, элемент настороженности остается ("напрокат" еще не освободилось от негативной оценки), но мотив призвания уже имплицитно задан. Настроенность на творчество, заявленная предельной отрешенностью, "нездешностью", сконцентрированностью на своем внутреннем мире, безумностью есть явленная тайна стихотворения. Движение текстовых смыслов начинается после завершения произведения. То, что Пастернак называет "наступанием" мира (1.5.12), происходит и на уровне поэзии – текст начинает наступать полифонией своих значений, иногда воспринимаемых на уровне аффектов. К примеру, страх, восходящий к уже указанной нами оглядке на романтические рефлексии первоначального варианта, трансформируется в страх перед любым рождением, перед Творцом, входящим в состояние безумия-вдохновения. Так вообще страшна чреватая началом предельность.

Вспомним первые строки стихотворения: ситуация непонимания и страха неприятия, данная нам в первом тексте, путем названных метаморфоз превращается в ситуацию посвящения героя-поэта. Перед нами уже не трагическое двоemiрие, но вневременной магический ритуал. Его компоненты традиционны, а потому обязательны: последние мгновения перед рассветом – время рубежа; таинственным образом очерченное пространство – ромб площадей – каждым своим углом устремлен в бесконечность и вместе с тем колдовски замкнут (ромб – частый знак магического обряда); наконец, сверхзвук – неорганизованный, не мелодичный – грохот. Мы выделили составляющие, но компоненты взаимопроницаемы, смешаны: звук-свет-пространство едины. В грохоте площади устремляются ввысь, выстраивая вертикаль, а мглой предрассветного часа растекаются по горизонтали. Являющийся на пересечении крест образует пространство вечности.

Исполнение лирическим героем уготованного ему ритуала есть путь, способ достижения желаемого им нового статуса. Атмосфера колдовства постепенно смещается в возможность подобного "колдовства" самим поэтом. Заметим здесь, что поэтический мир, о котором мы ведем речь, с его повсеместной сплошностью и отсутствием каких-либо перегородок между метафорически различными, но семантически едиными формами принципиально отличается от позднейшего образования – чисто литературной легенды, предания. Исследования О.М. Фрейденберг в этой области представляют названный мир в качестве подлинного мифического пространства, композиционно не оформленного, "функционирующего в формах хвалы, брани, названий, обращений, вопросов-ответов, плача, воя" (211.62) – вспомним крик в "Венеции". С преобразованием такого подлинного мифа в легенду непроизвольность мышления сменяется осознанным творчеством. "Слово и вещь перестают быть космосом-тотемом, они сакрализуются. <...> Самостоятельное значение обращается в атрибутивное" (211.119-120). Таким значением будут обладать сад, дождь, крест и др. в поэтическом мире позднего Пастернака. Если сейчас мы говорим о колдовстве и магии как процессе (им-

провизированном ритуале), то, видимо, применительно к позднему периоду творчества поэта уместно будет воспринимать магическое слово в качестве результата, знака. Так, например, крест из ритуального компонента сам превращается в мифологему. Поэтому предположим, что в контексте подобных трансформаций нужно будет говорить о другом типе безумного сознания и пастернаковской поэзии 40-50-х годов.

А в предпринятом нами анализе осталось сказать несколько слов о герое. Ненареченный, возроптавший, с подсознательными романтическими тревогами. Его "путь в мисты" только начат, несмотря на печать-пломбу, которой его отметил дождь. Перед нами процесс и только процесс мистерии, результат еще может стать иным. Вот в чем кардинальное различие между периодами пастернаковского творчества. На данном этапе смятение, страх лирического героя необходимы для движения мифа, для обеспечения его процессуальности. Иначе перед нами оказался бы только знак свершившегося волшебства. Так, в первой паре анализируемых текстов эту роль двигателя мифа играла умирающая и возрождающаяся Венеция.

Элементом драматизации в текст-миф вовлекается читатель. Теперь он – свидетель. Или – соучастник, если последует за поэтом, проникаясь состоянием безумия и проходя путь мистерии до пика, который в данном контексте можно было бы назвать катарсисом. Исследователи психологии искусства видят специфику вовлечения читателя в текст именно в столкновении вызванных произведением аффектов и читательской ответной фантазии, превращающей текст – в разряд, взрыв субъективной нервной энергии (74.206). Иначе говоря, основанный на безумии (в комплексе входящих в него и отмеченных нами компонентов) миф становится процессом двусторонним. Будучи абсолютно реальным для поэта и его героя, он 1) играя на струнах читательской души, называемых Пастернаком "историческим инстинктом" или "присущей всему роду человеческому субъективностью", 2) своим "безумием" вызывая отклик фантазии читателя и вовлекая его в свое действие, превращается в реальность, некую личную историю последнего. Чувство катар-

сиса, переживаемое читателем, есть перенесение безумной энергии мифа в наше сознание. Миф множится и одновременно присутствует в нескольких вариациях своих форм: миф-легенда; миф, создаваемый поэтом; миф текста; миф читателя и т.д. Потом эта особенность поэтического мышления проявится у постмодернистов. Дж. Барнс в своем известном романе "История мира в 10 1/2 главах" заявит: "Миф вовсе не отсылает нас к какому-то подлинному событию, фантастически преломившемуся в коллективной памяти человечества: нет, он отсылает нас вперед, к тому, что еще случится, к тому, что должно случиться. Миф станет реальностью, несмотря на весь наш скептицизм" (23.159).

ИТОГИ

1. Одной из основополагающих характеристик пастернаковской эстетики является пограничность, рубежность, которая проявляется как в балансировании на грани различных поэтических, философских, историко-культурных концепций и направлений, так и в построении собственного двоящегося (двуединого) художественного пространства.
2. Период творчества, хронологически ограниченный рамками 1910-1920-х годов XX века, в свете идеи открытости и относительности всяческих границ, осмысливается нами не эволюционно, а концептуально в качестве начального этапа становления поэтического мировоззрения Пастернака.
3. Обостренное в указанный период внимание поэта к специфике искусства в контексте размышлений об истории культуры вообще заставляет нас от тематического уровня – "сущность и предназначение поэзии" перейти к собственно поэтическому, текстовому уровню и проследить путь от идеи к художественному слову.
4. Заявленная Пастернаком идея "безумия искусства", метафорически и структурно пересекающаяся с выявленным нами тяготением эстетической мысли поэта к созданию разного рода категорий и проявлению состояний,

отмеченных семантикой "между...", позволяет выстроить целостную концепцию "безумия" в творчестве художника.

5. Исследование данного аспекта показывает существование двух форм "безумия" в поэтическом сознании: жестовой (ролевой) и стилистической (органической). Роли "безумного" как традиции Пастернак отдает дань, но вместе с тем последовательно и принципиально старается ее избегать, как избегает всякой нарочитости, вымысленности. Напротив, "безумие" предтворческого состояния, мотив и орудие поэзии, ощущается им как абсолютно естественное, отприродное.
6. С идеей "безумия" связываются у Пастернака категории бессмертия, родовой человеческой субъективности, исторического инстинкта, формирующего культуру и спасающего последнюю от противостояния-столкновения с природой. Несмотря на свою эмоционально-субъективную окраску, "безумие" воспринимается в качестве термина и вписывается в ряд онтологических характеристик. "Безумие" в некотором смысле – синоним жизни, в пастернаковском восприятии, с ее первозданностью, стихийностью, синкретизмом, перенасыщенностью, чувственностью и т.д.
7. Анализ поэтических текстов показал наличие в художественной системе Пастернака элементов, присущих "безумному" сознанию, их типичных проявлений и взаимодействий. Причем использование названных компонентов варьируется от сознательно избранной автором стилистической манеры до интуитивно найденного, поистине вдохновенного воспроизведения. В том или ином случае, "безумие" всегда творческое, креативное начало пастернаковских текстов.
8. Мы попытались вычленить слагаемые "безумия", насколько это возможно, ради достижения наглядности наших идей. Соппротивление материала лишней раз доказывает первостепенный в эстетике поэта принцип сплошности явлений и качеств его мира, а также органичность "безумия" в этом пространстве.

9. Нам удалось проследить наличие и действие в тексте следующих элементов "безумия" (здесь мы не оговариваем их многочисленные вариации). Прежде всего, повсеместная сплошность, связность всех текстовых и над-текстовых структур, то, что Пастернак называет "сквозной тканью существования" и переносит на поэзию. Выражается этот принцип как в переходящих, взаимно-(вы)перетекающих мотивах, так и в собственно поэтических приемах: переносе, метафоризации, ассоциативности, оппозиционности и ее снятии, а также в звуковых (чаще всего аллитерационных) оцеплениях.
10. Очень близко к "сплошности", даже в вариативном к ней отношении, находятся принципы тождества сходств и различий, непроявленности, затемненности текста и его насыщенности, позволяющие наполнить текст множеством компонентов, перенести в него все видимое и чувствуемое, тем самым приблизить его пространство к изначальному пространству Первотворения.
11. На пересечении возникает принцип предельности, который, по Пастернаку, и создает ощущение (приближение) пороговой ситуации. Здесь возможен сдвиг, кардинально меняющий весь предшествующий расклад смысловой и стилистической организации произведения.
12. Случайность взаимосвязей, столкновений, интерпретаций. Однако случайность ни в коей мере не опасна, она не может разрушить изначальной гармонии текста (ибо он ориентирован на гармоничный образец), напротив, случай – причина бесконечных вариаций.
13. Вариативность, или импровизационность, – важнейшая черта "безумного" мира, позволяющая объединить в одном лице лирического субъекта, и медиатора, и Творца, тем самым нейтрализовать кризисность и трагичность рубежа.
14. Открытость "безумного" пространства и одновременная его замкнутость, сконцентрированность на себе вызывает рядоположенность многоголосья и прерывистости – с одной стороны, болезненности и остранения – с

другой. Подобное совмещение весьма редко, у Пастернака оно возможно. Поэтический мир в каждой своей точке открыт чужому голосу и примет его, и здесь же – каждый свой миг он предельно остро воспринимает в применении к себе, имея способность видеть вещи в их "странном" первоначальном виде.

15. Такого рода метаморфозы легки и естественны в сознании, наделенном перечисленными характеристиками. Главной метаморфозой является искомое лирическим субъектом "второе рождение" – рождение Творчества. Во имя этого поэт превращает свой мир в инициальный, его тексты – это тексты посвящения, тексты творения. "Безумие" становится двигателем и катализатором метамифа – множасьегося поэтического мифа, созидаемого из совокупности исходного мифа-легенды, мифа авторского, мифа текстового и интертекстуального, мифа читательского и т.д.
16. Безусловно, выявленная и подчеркнутая сложность эстетического и художественного пространства Б. Пастернака не исчерпывается идеей "безумия", но так или иначе ею во многом определяется и характеризуется.

ГЛАВА 2. ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО Б. ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ИДЕИ "ВОКАЛЬНОСТИ"

§ 1. МИФОЛОГЕМА "ВОКЗАЛА" – СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ ДОМИНАНТА ПАСТЕРНАКОВСКОГО МИФА

Итак, раннее творчество Б. Пастернака, питаемое рефлексиями авторского самоопределения, концентрируется вокруг проблемы поэта и поэзии, происхождения и сущности искусства. В связи с этим мы говорили о "безумии" как об особом предтворческом состоянии. Анализируя ряд поэтических текстов, мы пришли к выводу, что творчески-образующим, креативным моментом является момент смещения, разрыва, состояния рубежности, которое мы определяли как "безумие". Безумие не в смысле предмета психоаналитического исследования и не просто гипноза, сна, беспамятства, отмеченного исследователями пастернаковской поэзии (215.109) – транса, безусловно, обладающего семантикой, родственной "вдохновенности". Нас занимает более глубокая смысловая мотивация этой категории: безумие как предельность и остранение. Перед нами ситуация разрешения – возможности и освобождения, тот момент рубежности, снимающий противоречия между полюсами поэтического самосознания (медиумом и творцом), который мы воспринимаем как миг перехода, перекодировки, и именно в этом смысле рассматриваем безумие.

Своеобразным овеществленным, реализованным вариантом безумия (который можно уловить и представить) становится в пастернаковском пространстве вокзал. "Вокзал", превращающийся в мифологему. Учитывая тот факт, что вокзал предстает устойчивым мифологическим образом для поэзии серебряного века (И. Анненский, А. Белый, О. Мандельштам, М. Цветаева, М. Волошин, Б. Лившиц), в рамках которой мы рассматриваем творчество Б. Пастернака, а также для всей интеллектуальной жизни столетия (гуманитарной и технической), вплоть до первых полетов в космос, нам представляется корректным использование термина "мифологема" в качестве классифи-

цирующего определения характерных свойств и признаков "вокзала" как поэтического образа.

Необходимо подчеркнуть наличие архетипических корней в самом понятии "вокзальность": это мифологемы лодка-река, гора-дорога, дом-бездомье и др. с общей семантикой рубежности, инициальности, перехода в новое состояние. Таким образом, "вокзал" как более позднее образование, вбирая в себя смысловую нагрузку мифологем-предшественниц и обладая новыми семантическими коннотациями, приобретает колоссальную экзистенциальную значимость и, как следствие, возможность выступать в роли структурообразующей основы пастернаковского мира-мифа.

За точку отсчета возьмем стихотворение с одноименным названием – "Вокзал" (сб. "Близнец в тучах", 1914). Заметим, что показательной чертой вокзала предстает ярко выраженная классическая оппозиционность. Перефразируя Пастернака, скажем, что "все бури разыгрываются" внутри самой мифологемы, как в капле мифа. Вокзал – это одновременно: движение и статика, вечность и миг, встреча и разлука, дом и дорога, жизнь и смерть... Следовательно, уже внешний, поверхностный уровень формирует некий смысловой сдвиг. А вокзальность становится выражением этого сдвига: вокзал всегда место "между". Имея этимологическое родство со зданием (домом, храмом) – неизменным, статичным местом возвращения ("несгораемый ящик" у Пастернака), тем не менее, вокзал сильно тяготеет к выходу за собственный порог, именно в силу "пороговости" своего положения. В этом смысле "несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук..." выглядит явлением парадоксальным: как "ящик" – он закрыт, как идиома ("несгораемый шкаф") – вечен, то есть так или иначе – замкнут. Но повторным употреблением номинации "разлука" – неопровержимо, абсолютно открыт, разомкнут в пространство. Обратим внимание на следующий момент: разлука и встреча – естественная, нормальная дополнительность, гармонизирующая и стабилизи-

рующая жизнь вокзала в качестве символа вечности¹. Дважды употребленная, "разлука" нарушает равновесие. "Разлука" становится больше "встречи", последняя в нее включается, она – предчувствие разлуки, движение к ней. Оппозиция, по существу, исчезает: "встреча" переводится в "разлуку". Компоненты строки (грамматически, формально равнозначные – существительные множественного числа в родительном падеже) не равноправны семантически: 1-я "разлука" – понятие категориальное» 2-я – лишь составляющая (как, впрочем, и отождествленная о ней "встреча"); первая – жизнь, вторая – факт жизни. Так – в миг – "разлука" переводится в глобальный, вечный план. А вместе о ней вокзал становится местом "раз-": разлучения, разделения, разрыва; это скорее выход, чем вход. Выход, способный нейтрализовать статичность "несгораемого ящика", "испытанного друга и указчика" с имплицитно заданной оттеночностью враждебности:

Вокзал, несгораемый ящик

Разлук моих, встреч и разлук.

Испытанный друг и указчик.

Начать – не исчислить заслуг.

Глобальность разлуке и, следовательно, вокзалу придает также отсылка к праимфологеме "узнавания". Древнее узнавание, встреча означали смерть, иначе говоря, разлуку (170.301-302; 211.41-42; 101.287). На сходном мотиве невстречи-разминовения строится знаменитая переписка Б. Пастернака и М. Цветаевой 20-х годов и поэма М. Цветаевой "Молодец"². С этим же смыслом пастернаковское: "Начать – не исчислить заслуг..." Произнесенное слово ("начать") – поименование героя или ситуации, ведет к разрушению, уничтожению. Ввод героя в чужой мир лишает его самости, убивает, поскольку данное ему имя перечеркивает все его предыдущее существование. Следова-

¹ Так, в стихотворении "Конец" (1.1.174) "разлука", имплицитно заданная "льдом ее локтей", объясняет общее состояние безысходности ситуации, создает противостояние выходу и тем самым порождает конфликт стихотворения.

² Подробно об этом: Тюленева Е.М. М. Цветаева и Б. Пастернак: миф о спутнике // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX в. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып.2. Иваново, 1996, С.131-134.

тельно, закономерна невозможность "исчислить", потому что невозможно в этой ситуации второе слово – первое произнесенное смертельно.

Возникающие такого рода добавочные ассоциации придают центральным именам строфы – "вокзал" и "разлука" повышенную эмоциональность: трижды повторенная "разлука" гиперболизирована, как гиперболизирован сам "вокзал" – "несгораемый ящик" – имя, переведенное в идиому. Перед нами не ситуация, не череда разлук: с добавлением семантики "вечности", "глобальности", наконец, гиперболизации – "разлука" становится мифологемой, включается в круг, по которому вновь и вновь возвращается в "вокзал", в поэтическое пространство Пастернака, как сюжеты в мифе.

Итак, попадая в локус "вокзала", мы попадаем в сдвиг оппозиций. Они существуют, более того, нарочито выделены, согласно закону мифа, по которому не мотивы, но "отношения в виде элементарных семантических оппозиций" являются структурообразующими элементами (137. 230). Однако то, что мы видим в пастернаковском мифе, нарушает традиционное представление о логике движения и взаимодействия членов оппозиций. Очевидны изменения оценочных характеристик внутри оппозиционной пары, вплоть до ломки их узаконенного статуса: позитив дома, дня, заслуг, сухости и т.п. ставится под сомнение. А такие номинации, как разлука, правый, верхний, мужской, старший, либо вообще не образуют оппозиционных пар, либо усложняются до системообразующих, становясь пучками признаков, по одним из которых отождествляются, по другим – противопоставляются. Что мы и видели на примере со-противо-поставления разлуки/встречи. Все это дает возможность взаимозамещения оппозиций, выражения одной через другую: так, за разлуку выдана классическая трагичность, смертельность вокзала, что на языке другого противопоставления можно было бы назвать горизонталью. Таким образом, мы получаем не полюса противоречий, как крайности оппозиции, а пересеченность смысловую и именную: разлука/встреча – горизонталь/вертикаль, железная дорога/здание вокзала – горизонталь/вертикаль. Возникает гармонизирующая, творческая крестообразность. Но неминуемо

амбивалентная – одновременно символизирующая четырехмерное пространство космоса и перекресток – место, не принадлежащее ни одному направлению, точку на пересечении дорог. Место для действия сил сакральных и inferнальных¹. Точно также вокзал мыслится как место разомкнутое, во-первых, и пограничное, во-вторых. Это дает нам повод предположить смещение пространственно-временных связей вслед за смещением связей именных. Показателен пример:

Бывало, вся жизнь моя – в шарфе ...

рождающий множество наблюдений. Так, поэтическое пространство вокзала образуется пересечением неопределенных во времени, разлитых в пространстве, трижды повторенных "бывало" и мгновенных, точечных, пульсирующих определений состояний: "жизнь – в шарфе", "лишь подан", "...и крышка", "спрыгну". "Бывало" в качестве воспоминания дробится и множится на цепочки расходящихся ассоциаций: гарпии, проводник, зооморфные образы цапающих хлопьев – уводят в архетипические глубины. Но каждая новая строфа – мгновенное возвращение в исходную точку начала воспоминаний – "бывало". Происходит уже ожидаемое смещение оппозиции (прошлое/настоящее, бывало/сейчас) к сопоставлению, временные категории прошлого и настоящего совмещаются в экстремальности, пиковости. Ассоциации, уводящие вглубь воспоминаний, взрываются грамматически прошедшим, но семантически тяготеющим к настоящему и дальше – сиюминутному – "бывало". Такая мистификация, подобно случаю с именем "разлука", достигается трехкратным повторением слова, начинающего 2,3,4 строфы. Чудо нужно заслужить – трижды возвращается герой к началу, трижды должен пройти посвящение: через "шарф" и "намордники гарпий" 1-й строфы, "крышку" и "проводника" – второй, стихию ненастий – третьей. Анафора своей монотонностью создает фон, на котором резче выступают дифференцирующие смыслы. "Бывало" 2-ой и 4-ой строф не равнозначны, эмоцио-

¹ О перекрестке см.: Зеленин Д.К. (101.287), Смирнов И.П. (186.199).

нально-смысловая нагрузка возрастает от строфы к строфе, каждая последующая отрицает предыдущую именно тем, что прерывает цель ее ассоциативных рефлектирующих движений. 4-я строфа – разрешение, спасение двух предыдущих с их настроением давления, враждебности, жути.

Создается круг с выходом в космос, последние две строфы подводят этот итог. Круг, как и крест, становится магическим атрибутом вокзала и стихотворения в целом. Кольца организуют строку ("Разлук моих, встреч и разлук...") и строфы (анафорическое "бывало"); круг образуют охваченные стихией "поле" и "ветер", вовлечение в их "число" – причисленность – мечта герои. Такого рода причисленность обеспечивается обыгрыванием семантики числа: трижды звучит свисток ("И гложет свисток повторенный, / А издали вторит другой..."), но каждый раз как повторенный, то есть не очередной, а бесконечно возвращающийся первый.

Метонимическое причисление человеческой жизни к жизни мира задано семантикой "намотанности" (жизнь – в шарфе), восходящей к образу вселенной¹. Однако метафора имеет и оборотную сторону: цикличность жизни обусловлена петлей смерти. Отсюда амбивалентная символика, насыщающая строфы-воспоминания 2-4: железнодорожный состав как женщина-смерть ("гарпия"), одновременно убивающий и возрождающий ("намордники ... пышут", но тем самым застилают, то есть не проявляют, не называют). Идиома "и крышка", задающая семантику гибели, а также образ проводника (с напращивающимся вопросом "куда?" и именем – Вергилий) воссоздают пространство рубежа между жизнью и смертью, в рамках которого игра героя есть игра в самоубийство ("спрыгну"). Иначе говоря, образуется характерное инициационное пространство и ситуация переживания, перехода через него, обязательная для пастернаковского художественного мира. Эквивалентами вокзала (поезда) в этой функции назовем лошадь ("Охранная грамота"), корабль, куклу ("Детство Люверс"), пароход ("На пароходе"), сон ("Дурной

¹ Е. Фарыно отмечает особое значение духовности, трансцендентности, стихогенности, которое несут шапки, банты, платки у Пастернака (199.3).

сон", "Сестра моя – жизнь...", "Возвращение", "Конец", "Охранная грамота") и др.

Ситуация инициации – воплощение безумия, и в этом качестве она мыслится как разрешающая, креативная и для поэта священная (в "Сестре моей – жизни...": расписание поездов "грандиозней святого писанья" (1.1.112)). Поэтому она тщательно организуется: чудо может не состояться, если хотя бы одно из правил не будет соблюдено. Интересна в этом смысле излишне профанированная строка: "Прощай же, пора, моя радость!" – банальность, собственной значимости не имеющая, но ставшая ритуальной, и уже в контексте игры получившая функцию магического слова, некоего "се-зам, откройся", впускающего в мистирию посвящения. Подобно всем элементам рубежного пространства, этот приговор-заговор строится на темпоральной смежности (прощай, пора). Такого рода сгущенность, предельная сконцентрированность составляет характеризующую черту безумного, предтворческого состояния, готового прорваться стихом.

Максимальная насыщенность мира подчеркивается размытостью, застланностью, непроявленностью и, следовательно, неделимостью сущего. Всё во всем. Время называния еще не пришло. Герои, действующие лица зооморфны, сродни древним тотемам: "цапающие хлопья", "многогорбая пурга" и "намордники гарпий", воссоздающие образ ведьмы. (Кстати, в сходной ситуации в стихотворении "Метель" Пастернак соединяет образы ворожеи и вьюги.) Ночь, стихия, стремительность, метель, кружение, задымленность – типичные атрибуты колдовского действия. Границы размыты¹, ситуация развивается по нарастающей, как обычно у Пастернака, и как положено в ритуале. Решается она в миг ("срывается"):

И вот уже сумеркам невтерпь.

И вот уж, за дымом вослед,

¹ Исследователями отмечается исключительно важная роль, которую в образном мире Пастернака играют "различные мотивы, воплощающие в себе идею перехода, текучести", в том числе размывание границ (Б. Гаспаров, 78.132; В. Топоров, 193.594).

Срываются поле и ветер, –

О, быть бы и мне в их числе!

Показательно, что моменту выхода предшествует проведение героя через подобие смерти (о котором мы говорили, вплоть до "спрыгну"), затем спасение зооморфными "хлопьями", и как награда – раздвигающиеся запоры 4-й строфы: «раздвинется запад...» (раз-зд-зап как звук засовов). Ритуал выдержан полностью. Герой должен перейти в новое пространство, по крайней мере, его переход подготовлен, инициированность снимает противопоставленность природной стихийности, которая в начале стихотворения существовала изолированно, и вдвигает следующий ряд оппозиций: жизнь/смерть, природа/культура, день/ночь, мнимое противоречие поэта и мира (друг/указчик) и т.д.

Накопление такого рода трансформаций приводит к кардинальному сдвигу: герой посвящен, а поэтический мир обрел Слово. Они названы, о-безумлены, переведены в иное качество. И все это благодаря вокзалу. Здесь же начинается параллельный процесс расщепления реального понятия "вокзал" на составляющие смыслы и подсмыслы, возникают цепочки мифологем-посредников, выводящих на межтекстовый уровень, например:

вокзал – дом/бездомье – стихия – первоначало – вечность – круг;

вокзал – железная дорога – перепутье – распятие – космос;

вокзал – железная дорога – ритм – избранничество;

вокзал – срединность – метель – разлука – смерть;

вокзал – срединность – выход – творчество

и так далее. Так или иначе, вокзал из плана вещной реальности переводится в план творческий. Постановка в ситуацию остраненности, сакрализации и гиперболизации дает толчок к трансформациям и следующему за ними творчеству. Это именно та ситуация, когда, по определению Пастернака, мир "обращается к нам за формой": "Иногда предметы перестают быть определенными, конченными, такими, с которыми *порешили* <...> Тогда они становятся ... не реальными, *еще не* реальными образами, для которых долж-

на прийти форма новой реальности..." [выделено Б. Пастернаком] (1.5.12). Требование такой формы ощущается человеком как лирическое чувство. Следовательно, "вокзальность" влечет за собой превращение как самого объекта вокзала-здания, так и лирического героя, вступающего в пространство вдохновения, и всей атмосферы стихотворного текста. Принципиальное изменение состоит в том, что произведение не создается, а, согласно идее Пастернака, "рассказывает о своем рождении" (1.5.12), "смысл его идентичен не теме, а энергии творческого акта, вдохновению автора" (233.286).

Исследователями мифа не раз подчеркивалось, что основополагающей чертой мифа является "сведение сущности вещей к их генезису: объяснить устройство вещи – это значит рассказать, как она делалась, описать окружающий мир – то же самое, что поведать историю его первотворения" (137.172). В нашем случае факт рождения стихотворения, по существу, процесс творения, подается поэтом через его генетическое начало – семантический взрыв, вызванный вторжением в предметное пространство "вокзальности".

Чудо возникновения стиха, его проявление из меональности раздробленных деталей, чутко уловлено Пастернаком: оно в сотворчестве ("сострадании" окружающему миру (1.4.735)), в умении проникнуться безумием мира, когда реальность становится рефлексией поэта. Так, в пастернаковском пространстве вокзал из места трагического, каким он, согласно традиции, представлен в начале стихотворения, последовательно переводится в место обещающее, разрешающее. Его пограничность ведет не в бездну, как, например, у М. Цветаевой: "Жизнь – вокзал... Скоро уеду, куда – не скажу..." (15.72); это выход, причем в самом грандиозном его смысле – выход в вечность, в космос, в искусство. Интересным образом восстанавливается первоначальное значение слова: вокс-холл – заведение для музыкальных и танцевальных вечеров м-м Вокс (65.2.414)¹.

¹ Ср. также со стихотворением О. Мандельштама "Концерт на вокзале".

Результатом отмеченных нами движений, вызванных вмешательством в поэтический текст мифологемы "вокзал", предстает перекодировка традиционных семантик, смыслов, связей, ассоциаций; закономерное метонимическое перенесение, "выдавание одного за другое"; тайна, обман, превращение. Жизнь и вокзал подменяют друг друга, вплоть до отождествления, когда "сердце, плеча по площадкам, / Вагонными дверцами сыплет в степи" (1.1.112). Стихотворение начинает жить собственной жизнью, причем, вследствие неоднозначности, сдвинутой семантики и оппозиций, результат на выходе, то есть конечный миф находящегося во внутреннем движении стихотворения, будет каждый раз иной. Этим, собственно говоря, и объясняется множественность и противоречивость трактовок пастернаковских метафор.

§ 2. "ВОКЗАЛЬНОСТЬ" В СЕМАНТИЧЕСКОМ ПОЛЕ "ТВОРЧЕСТВА"

В контексте высказанных замечаний мы должны говорить о коррелирующих отношениях "вокзала" и "творчества" как мифосистем и о прямой взаимосвязи их как мотивов. Так, "Охранная грамота" композиционно организуется движением вокзальной темы, ведущей автора от состояния до творчества через предчувствие творчества к постижению искусства как чуда рождения мира.

Автобиографическая повесть начинается с описания вокзала (перрона) и Рильке – детское воспоминание о первой встрече с Поэзией. Показательна "обстановка" этого события. Ребенок видит через окно (инициальные знаки) незнакомых ему, но близко – "одинаковой теплотой" – связанных с родителями (то есть о нем через родных) мужчину и женщину. Этот мотив – ощущение чудесной связности, типично по-пастернаковски, множится: как незнакомый воспринимается известный ему немецкий язык. Между звуков (звонков) рождается вымысел, подобно бестелесному образу среди реальности: "иностранец кажется мне силуэтом среди тел, вымыслом в гуще невымышленности" (1.4.149). Метаморфоза, происходящая с действительностью, свершается в пространстве вокзала (между двух звонков).

Следом – движение поезда. "Летящая насыпь", разом берущаяся "в тормоза", знаменует наступающую (или – метафорически – постигающуюся) стремительность, бешеное движение в его срезе, мгновении. Порыв, взрыв, и затем спокойное, плавное течение: мелькают березы, сопят трели сцеплений – повсеместно разливающаяся гармония.

"Из вихря певучего песку облегченно вырывается кучевое небо" – рассмотрим процесс смещения, мотивационно заданного идеей вокзальности:

1-ое движение – "вихрь певучего песку" – определяется взрывом: флексия -у представляет песок не в его связности и цельности (ср. песка), но в раздробленности, множественности. В это состояние песок приведен "вихрем", им же он возведен к своему первоначальному синкретично-стихийному смыслу, причем в максимальном его проявлении – звучании ("певуч").

2-ое движение порождается первым и наслаивается на него: "вихрь певучего песку" здесь исходный элемент. Имя ("вихрь") выливается в действие ("вырывается"), качество имени ("певучий") – в качество состояния ("облегченно"), а вся метафора стремительного бега (поезда по насыпи) порождает новую метафору выхода, освобожденного прорыва в пространство "кучевого неба".

Направление смещения подтверждается удвоением процесса, повторяющегося по одному правилу несколько раз: "Мгновенно волнующая, как выстрел, тишина разъезда, ничего о нас не ведающего"(1.4.150) – сдвиг метафор не только провоцирует появление нового смысла, но "являет тайну", скрытую в свернутом виде в разрыве между исходной и результативной метафорой. Неведающий разъезд, его мир, тишина взрываются несущимся поездом, на месте разрыва мгновенно возникает "кучевое небо" – некое вековечное, неделимое стремительно-спокойное пространство, знание о котором намеренно сокрыто, сакрализовано отрицанием ("нам тут не стоять", "лица и происшествия забываются, и, как можно предположить, навсегда").

Следующий эпизод – история сломанной ноги и "второго рождения": конский галоп, терзавший в бреду, генетически родственной стуку колес по-

езда (ср. в предыдущем эпизоде сопровождающий движение поезда образ несущихся лошадей: "Полуповоротом от рощи, распластываясь в русской, к высадившимся подпархивает порожняя пара пристяжкой" (1.4.150)), оборачивается гармонизирующим, порождающим ритмом и затем музыкой, на долгие годы ставшей для Пастернака символом творчества.

И далее "вокзальность" будет сопровождать творческое на протяжении всего произведения, всегда предопределяя, подготавливая некое обновление, перерождение, освобождение – будь то разрыв с философией, расставание с возлюбленной, встреча с искусством Венеции или обращение к поэзии.

В этой связи рассмотрим группу стихотворений, буквально, в прямом смысле рассказывающих о своем рождении ("Про эти стихи", "Определение поэзии", "Определение творчества", "Вдохновение", "Поэзия"), представив их единым текстом. И сопоставим с текстом, формируемым "вокзальностью".

Как говорилось выше, вокзал в качестве локуса рубежности неминуемо делит мир на здесь и там, до и после. Слитность, непроявленность бытия разрывается и дробится на множество составляющих, деталей, каждая из которых наделяется сверхъестественной значимостью и повышенной чувствительностью. Подобная гиперболизация, доведенная до предела, являет своим следствием смещение прежних связей и объединение на основании уже новых кодов. Ту же "чехарду" (1.1.110) деталей мы видим в пастернаковских объяснениях-определениях поэзии: "На тротуарах истолку / С стеклом и солнцем пополам...", "К карнизам прянет чехарда / Чудачеств, бедствий и замет" (1.1.110), или хрестоматийное:

Это – круто налившийся свист,

Это – щелканье сдавленных льдинок,

Это – ночь, леденящая лист,

Это – двух соловьев поединок.

Как вокзал подменяет классическую оппозицию жизнь/смерть менее бесперспективной – старое/новое, обыгрывая семантику движения, так вдохновение (в качестве состояния предтворчества) выдает предельное восчувствование,

восприятие мира "взахлеб" за нагромождение, поток деталей, чувств, образов, бесконечно движущихся, изменчивых.

В процитированной строфе 4-ая строка представляет собой семантическое новообразование, построенное на перекодировке первых трех раздробленных метонимических перенесений:

1 строка – "круто налившийся свист" – звук в пределе;

2 строка – "щелканье сдавленных льдинок" – вода, доведенная до крайнего состояния;

3 строка – "ночь, леденящая лист" – ночь в максимуме своей семантики страха, жути;

4 строка – сверхметафора: пение-состяжание (крайняя ситуация для звука) + ночь (через ее классический соловьиный образ) + холод (восходящий ко льду и заданный "поединком"). Таким образом, восстанавливается связь в череде метафор: в 1 строке имплицитно задается мотив давления ("круто налившийся"), этим давлением обуславливается движение воды – 2 строка; холод льда отождествляется с подавляющей властью ночи – 3 строка.

Но установленная нами внутренняя связь в расчлененном пастернаковском тексте – всего лишь движение к более сложной связи: семантика "давления" является мотивировкой взятого в максимуме звука и, следовательно, предшественницей единой, отождествленной содержательно-выразительной связи. План содержания (предельность жизненного ритма), и план выражения (оформленность этого ритма в звуке) подаются нераздельно, вне противоречий. Мы приходим к выводу, что малейший семантический сдвиг вызывает цепную реакцию возникновения метафор (переносов), внешне раздробленный мир вступает в круговерть смыслов, теряя начала и концы, смешивая причину и следствие, но насыщаясь вместе с тем внутренней целесообразностью и всеподчиняющей сверхсвязью.

Пастернак находит символ для обозначения этого порождающего творчество сдвига – "потерянная вещь" (1.5.32), иначе говоря, вещь остраненная, утратившая привычные, узаконенные смыслы и связи. Вещь без имени. "Эти

утерянные и только они суть настоящие вещи. Ими владеет не карман, а кто-то живой, мечущийся по шкафам, расспрашивающий прислугу и телефонирующий знакомым. И вот вокруг того, что подбирает воображение, мечется чья-то, потерявшая все это, жизнь. Р.М. Рильке называет это Богом" (1.5.32). "Вокзальные" категории – рубежность, утрата, разлука, реализуясь в "потерянной вещи", проникают в семантические коридоры понятия "творчество", которое в этой ситуации предстает онтологическим праначалом реальности: по Пастернаку, "правдиво сочиненное отличается от действительности так же, как оброненная, лежащая на улице, вещь, от тех, которые на местах, у владельцев" (1.5.32). Творчество вводится в мифологический контекст: оно космично, изначально, до-реально. Вспомним уже цитировавшееся нами размышление поэта о мире, нуждающемся в форме. Реальность обращается к творчеству за оформлением, проявлением, поименованием.

В связи с этим воспоминание – характерная пастернаковская ситуация – подается как проявление вещи (детали, образа) в ее новом мифотворческом статусе. О вещи есть сюжет, история, она имеет свой знак-имя и свое место. Воспоминание представляется ритуальным обращением к началам, первоосновам мира. Поэтому такое значение имеет внезапность, непроцессуальность воспоминания, в данном случае приравненная к истинности: ибо случайность, непреднамеренность в эстетике Пастернака – синонимы подлинности (истинности) и первозданности.

Буран не месяц будет мечь,
Концы, начала заметет,
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот. (1.1.110)

Заметенные начала и концы мотивируют временные смещения: обращение к реальности – возвращение – происходит через воспоминание. Разнонаправленность временных векторов нейтрализуется мгновенностью воспоминания (внезапностью): "Галчонком глянет Рождество". Возвращение в реальность есть возвращение к началу, или проявление его в день сегодняшний: началь-

ный день указан именем – Рождество, здесь же образ птицы ("галчонок"), а уменьшительный суффикс существительного свидетельствует о юности мира. Мир только рождается ("обретает форму"), когда к нему обращается поэт. Закономерно вопрос: "Какое, милые, у нас / Тысячелетье не дворе?" – риторический. Это вечный первый день, вне времен и тысячелетий. Значимость вопроса, скорее, в том оттенке масштабности, который им вносится – день, длящийся века.

Подобная грандиозность ограниченного промежутка времени пересекается с семантикой "абсолютной проявленности", заданной причастием "разгулявшийся". Среди прочих значений – "вошедший в силу", признак действия, дошедший до крайности, потерявший ориентиры, отказавшийся от прежних норм (в контексте нашей работы – "безумный" день). Только такой день "откроет":

И разгулявшийся денек
Откроет много из того,
Что мне и милой невдомек.

"Безумный" день подарит знание. Или прояснит, откроет глаза, высветит, если обратиться к значению идиомы "разгулявшийся день" – ясный, солнечный.

Такого рода "открытость" корреспондирует с "кашне" ("В кашне, ладонью заслонясь...")¹ и "форткой" ("Сквозь фортку крикну детворе..."), а также с "проторенной тропкой" к "дыре" – месту, где живет Поэт:

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

"Дыра" – бездна и вечность, сродни вокзалу. Это – выход к поэзии, Байрону, Э. По, Лермонтову. Перед нами место локализации творчества – обязательно амбивалентное: оно существует, но оно же пусто (дыра), одно-

¹ "Кашне" в свою очередь отсылает нас к "шарфу" вокзального текста.

временно – глубокое, бездонное, черное и светлое, открывающее, белое (см. "снежная крупа"). Нарочитая внутрисемантическая оппозиционность, пронизывающая все стихотворение ("истолку" – действие разрушающее и вместе с тем приготавливающее, созидающее; "сырые углы" – знак зимы, бесплодности, но в пастернаковской системе – место ожидания, причащения; горный ущельный Дарьял – друг и тут же ад, цейхгауз, арсенал и т.д.), нейтрализуется в последних строках стихотворения: "Я жизнь, как Лермонтова дрожь, / Как губы в вермут окунал", где жизнь, данная в пределе, в ее безотчетной, безумной статности, выражена эмоционально окрашенным действием – "окунал". Эта отчетливая "водность", присутствующая в семантике, причем "водность" в ее максимальном – глубинном, погружающем проявлении, заставляет нас воспринимать "дрожь" Лермонтова и вообще "дрожь" в пастернаковском пространстве как дрожь творчества. Сравним: стихи – "на взрыд" (1.1.47); душа "бьется", как "княжна Тараканова, / Когда февралем залило равелин" (1.1.73), она "утопленница" в камне стиха (1.1.73). Дрожь, дополненная "водностью", наделяется функцией рождения, становится знаком перемещения, прерывистости, некоего пульсирующего, готового к рывку движения. Дрожь – процесс и результат трансформации. Дрожание лирический герой перенимает у природы ("Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя, как предметы вокруг..." 1.4.683). Дрожащий субъект, в свою очередь, становится символом и прецедентом организации, сведения разрозненных частей действительности в единую точку. Таким образом, дрожь семантически колеблется между дроблением, членением, структурированием и соединением, упорядоченностью, ритмизованностью. Пока колебание не разрешится, в этот промежуток между прошлым и будущим можно уловить и обозначить вдохновение.

Подобное предчувствие творчества концентрируют в себе "разметавшиеся отвороты рубашки" ("Определение творчества" 1.1.137), пересекающиеся с шарфом (кашне) и дополненные подчеркнутой выломленностью, вырванностью, аллитерационно заявленной: "Разметав отвороты рубашки...".

Характерный для Пастернака смысловой тип "раз-", означающий запороговость, разорванность. Причем эта выломленность все также абсолютна: не просто выделенность, воротник рубашки дан в его усложненном варианте – отвороте, при этом одомашненность сразу перечеркивается семантикой "от-" (ухода, отрыва, выхода). Далее, как обычно у Пастернака, избранное качество развивается по нарастающей, до кульминации: номинация "отворот" усиливается причастием "разметав", и уже "рубашка" мыслится родственницей в этом ряду от-рывов, раз-рывов. Рубашка одевающая, скрывающая, поглощающая вырывается из своего семантического ряда в пространство природной, естественной наготы:

Разметав отвороты рубашки,
Волосато, как торс у Бетховена,
Накрывает ладонью, как шашки,
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

"Рубашка" пересекается с "вокзалом" своим балансированием внутри оппозиций: открытость/закрытость, профанность/сакральность, сиюминутность/вечность, культура/природа. Причем так же легко она скатывается в разряд бытового ("шашки"), как в "Вокзале" текст сворачивался фразой "Прощай же, пора, моя радость!" Надо подчеркнуть, что к так называемым "шашкам" причислены сон, совесть, ночь, любовь. Такое снижение и внешнее профанирование – своеобразное ритуальное уничтожение – оборачивается новым рождением и даже возрождением: шашка не белая, а черная, и не просто шашка, доведь. Доведение до края поля тождественно концу света ("преставлению"), с одной стороны, и возрождению в ином, более высоком качестве, с другой. Однако подобное возрождение нуждается в подготовке:

И какую-то черную доведь,
И – с тоскою какую-то бешеной –
К преставлению света готовит
Коноборцем над пешками пешими... [речь идет о творчестве].

Поэтому надо всем тоска – бешеная. Или дрожь творчества, безумие, которое смешивает шашки, и шахматы, и музыку из 1-ой строфы. Дотворческий мир статичен, скован объективными и стандартными формами, он жаждет освобождения, живительной динамики, движения. Закономерно толчком для перехода вещного мира в мир поэтический является ритм. Мечта о прорыве (или разрыве) отливается в символ амбразуры, бреши (в стихотворении "Вдохновение" 1.1.176), продолжающий ряд раздвигающихся запоров, засовов, застав – с одной стороны, и шарфа, кашне, отворотов рубашки – с другой:

По заборам бегут амбразуры,
Образуются бреши в стене,
Когда ночь оглашается фурой
Повестей, неизвестных весне.

Чудо освобождения заключается в том, что ритм здесь визуален: чередуются пустоты в стене, те самые "дыры" ("Про эти стихи"), где локализуется творчество. В пустоте, месте разрыва возможен перевод вещей, "окружающих явлений" в свободные "легендарные качества" без предметов, некие изначальные сущности, способные повторяться вновь и вновь (1.5.13). В этом контексте не принципиальна символика: "амбразура" не самоценна для Пастернака, образ распадается, трансформируется на наших глазах, превращаясь в нишу, прогоны, мостовые, рвущиеся из ворот... Множественность вариаций при их равноправии обеспечивает возможность и обещание вечного движения, взаимозамещаемости и превращения, а следовательно, доказательство неизменного начального, "легендарного". Таким образом, ритм возводит, возвращает предметы к их исходному вневременному состоянию. Собственно, эта идея послужит основой для развития пастернаковской концепции христианства, где начинается "жизнь в потомстве" и "человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории...", ориентируясь на незыблемый прототип (1.3.14). Но между письмами 1910-х годов, где впервые появляются подобные рассуждения, и "Доктором Живаго" стоит постижение древнего и спе-

цифичного момента причащения, развившегося в творчестве Пастернака в триаду избранничество – призвание – жертва. "Причащения" не в позднейшем христианском смысле, но в качестве посвящения, обретения знания и права говорить об искомых "легендарных качествах". В этом направлении развивается пастернаковская эстетика в целом и поэтический текст в частности. Мы говорим о своеобразном инициационном моменте, являющимся центральным, кульминационным и всегда четко выдержанным в ритуальных рамках стержнем произведения. Это мы видели в пространстве вокзала, то же самое найдем в корпусе размышлений поэта о творчестве. В "Определении поэзии" после двух строк с "это" ("Это – круто налившийся свист..." и далее), расчленяющих мир до начальных – "чистых" качеств, когда структурирование достигает апогея, рождается мистериальное:

Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях

– исходный хаос предтворчества начинает обретать форму, и первый намек на это – введение знака обобщения "всё". Следующий шаг – объединение неба и водной глубины в беспредельно разлитой ночи. И, наконец, итог и цель всего действия: рождение имени-определения поэзии – "звезда". С этого момента "заглохший горох", и "слезы вселенной в лопатках", и "Фигаро" больше не имеют самостоятельного значения. Утрачивая самоценность, элементы оборотают смысл и предназначение в качестве эквивалентов вечности. "Глубина" отныне не столько характеристика водного пространства, но кульминация ночи и предел небесной выси, чрезвычайная чувствительность и тайник души. Именно из глубин души возникает поэзия-звезда, из бездны безумия, заданного "трепещущими ладонями".

В следующей строфе появляется "ольха", как отмечаемый Е. Фарыно характерный пастернаковский символ перехода, перерождения – с одной стороны, и мирового древа – с другой (199.19-28). Таким образом, пограничная

ситуация реализует возможность сдвига, и сдвиг этот в мире поэта, даже опускаясь в буквальные глубины, восходит к всемирной гармонии. Не случайны в этом контексте образы мирового древа, креста, круга и т.д.

В "Определении творчества" ситуация повторяется один к одному:

А в саду, где из погреба, со льду,
Звезды благоуханно разохались,
Соловьем над лозою Изольды
Захлебнулась Тристанова захолодь

(ср. соответствия: погреб = глубина, лед = вода, соловей = ночь, лоза = древесность, захлебнулась захолодь = трепещущие ладони, звезда). Такого рода структурно-смысловое постоянство свидетельствует о несомненной значимости для эстетики Пастернака процессуальной связи: безумие (предельное расчленение, дробление, остраненный взгляд на деталь и т.д.) – инициация (сдвиг, перекодировка) – творчество (новый виток гармонизации). Цикл замыкается, бессмертие мира утверждено искусством. Все начинается с начала.

Причисленность к "полю" и "ветру", о которой мечтал герой "Вокзала", осуществляется вдохновением, берущим поэта под конвой ("последний из смертных в карете / Под стихом и при нем часовой" 1.1.176). Мир нуждается в его услугах, поскольку нуждается в форме, однако возникающее лирическое чувство ("Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной" 1.1.137) еще не есть творчество. Поэзия неуловима, весь фокус в том, чтобы донести ее до "садка" – назвать, овеществить. Например, в "звезду". В связи с тем, что наименование явления сопряжено с проникновением вглубь, разрыванием внешней оболочки смысла, поиском изначальной сущности, самый акт называния на уровне сюжетном и в плане символическом предстает как усилие (порой даже физическое), преодоление границ и преград – разного рода, вплоть до смерти. Возникающие препоны должны создать ощущение невозможности самого факта перехода или осуществляющей этот переход мистерии.

Одним из подобных Сфинксов, охраняющих путь к творчеству, является "духота", частая спутница досозидательного в пастернаковом мире. Духота родственна застланности, во множестве смыслов последней: непроявленности, давления, неразрешенности (непозволенности). Духота – болезненность, чреватая безумием, крайностью, а значит, последующим смещением смыслов, акцентов и т.д.

Площе досок в воде – духота.

Небосвод завалился ольхою.

Этим звездам к лицу б хохотать,

Ан вселенная – место глухое. (1.1.134)

Небосвод и вместе с ним ольха переводятся духотой в горизонталь досок и плоскостное видение. В этой ситуации поэзия (как звезда) рождается в муках, в нежелательном, но неминуемом противоборстве (см. эпатажное, не пастернаковское – "хохотать", а также тому свидетельство вся разговорная лексика строфы). Создавшийся момент чрезвычайного напряжения является объясняющим и, в данном пространстве, разрешающим фактором для смещения оппозиций: водность/сухость, верх/низ, земное/небесное, в особенности их ценностных полюсов. Духота (сухость) воспринимается негативно, однако вся строфа находится под ее властью. Небосвод, вселенная – "завалены", уничтожены, сведены к земной ольхе. Та же, в свою очередь, сама становится вселенной, вспомнив родовые связи с мировым деревом.

Сжатость воздуха, вплоть до невозможности дышать, выступает своеобразным эквивалентом раздробленности мира, либо хаотичной смешанности его элементов. Каждый из названных приемов-состояний являет собой вариант кризисной ситуации, которая обязательно должна состояться прежде, чем начнется процесс собственно поэтической организации мира, поскольку только кризис позволит переход на этот новый уровень, равно как преодоление кризиса вводит в действие новые коды. Это единственный способ освобождения вещного мира из до-реальности. Устанавливается зависимость путем сравнения, внутренней связи между предметами, когда возмож-

но выражение одного через другое, когда сплошность явлений обеспечивает им равенство, а в пространстве стертых границ возникает вековечный ориентир. На этом этапе исчезает внешнее противоречие между хаосом и гармонией, которыми в равной степени очарован Пастернак. Мир раздроблен, отдан стихиям, доведен до болезненного безумия, почти обезбожен, но тем самым приведен к исходной точке в ее начальной целостности. Жуть и страх, сопровождающие подобное движение, – расплата за истинное знание. Начальный день мира с его организующей и жизнеутверждающей силой задан памятью, и поэтому хаос оборачивается созиданием. Именно в этом смысле следует читать известные строки Пастернака о том, что искусство не фонтан, а губка (1.4.367). Его стихи не бьют, а насыщаются, это страсти в том понимании, которыми их наделяет, например, христианство – страдания, восчувствования, или в интерпретации поэта – "губка". Достаточно только достичь той степени накопления качеств, насыщения губки, когда наступает переливание через край и ситуация начинает развиваться в ином направлении, подчиняться действию иных законов: собирание переходит в стадию постижения. Губка – амбивалентный символ, ее впитывающая функция не самодостаточна, накопление целенаправленно: оно подчинено идее последующего "проливания", но проливания в том смысле, в каком изливается смысл, свет, знание... В этом контексте путь губки жертвенен – отдавая свое содержание (содержимое), она лишается всего, умирает, возможно, на время, до начала нового поглощения, но на какой-то срок она оказывается пуста.

Подобный жизненный цикл проходят в пастернаковском пространстве и вещный мир, и искусство. Отсюда – бунтующие стихии, гиперболизированные чувства, предельные состояния. Постоянное движение организует мир, и вектор этого движения неминуемо указывает в сторону границы, вечного ожидания конца и предчувствия начала. Статичность здесь – страшный порок, поэтому момент выбора, не сопровождающийся движением, предстает своеобразным балансированием, пульсирующей точкой на пересечении разнонаправленных устремлений.

Я вишу на пере у творца

Крупной каплей лилового лоска. (1.1.218)

Процитированное двустишие, являясь исходной ситуацией стихотворения, содержит в себе необходимое для текстового движения противоречие: с одной стороны, перед нами негативно воспринимаемое лирическим героем руководство его судьбой со стороны Творца, а о другой – несомненное собственное творческое начало (противопоставление производится на одном основании, обеспечивающем точку пересечения). Последнее задано буквально всеми компонентами второй строки: семантикой "лилового" цвета, который в пастернаковской системе является синонимом креативности; размерами капли; глянец, блеском, совершенством, которым наделяет героя семантика "лоска". Более того, смысловые колебания возникают из-за возможности двойственного прочтения второй строки; в зависимости от того, будем мы руководствоваться согласованием или управлением, принципиально изменится как значение фразы "каплей лилового лоска", так и выбор героя. Мы имеем два варианта: управление – каплей чего... ("каплей лоска"), и согласование – каплей какой... ("каплей лилового лоска"). Очевидна принадлежность, подчиненность первого и самостоятельность второго. Указанное колебание (дрожание) подчеркнуто и на формальном уровне: создается зрительный образ трепещущей, готовой сорваться капли, дублированный фонетически – круп-кап, лил-лоск.

Своеобразным вариантом колеблющегося движения оказываются многочисленные метаморфозы-переходы явлений, предметов одного в другое и обратно:

Шибко воздух ли соткой и коксом

По вокзалам дышал и зажегся,

Но едва лишь зарю доконав,

Снова розова ночь, как она,

И забор поражен парадоксом. (1.1.218)

Характеризованный чернотой сотки и кокса, воздух зажигается зарей (темнота – огонь), следующим движением ночь побеждает зарю (свет – темнота), а третий переход возвращающий: ночь и заря отождествляются в розовом цвете. Парадокс – вот сущность происходящего в поэтическом мире, явление зрителю невероятного, неожиданного, противоречащего всякому здравому смыслу. А знаком, сигналом к ожиданию подобного превращения становится вокзал. В процитированном отрывке вокзальное пространство оказывается местом действия, сценой для игры парадоксов. Но сама идея вокзальности присутствует в тексте в качестве повторяющегося колебания движений, смыслов, звучаний, создающего как внутри-, так и надтекстовый ритм. Вокзал предстает связующим звеном в исходной цепи пастернаковской системы: мир (ищущий форму) – поэзия. В одноименном стихотворении поэзия не что иное, как "лето с местом в третьем классе..." (1.1.220) или "пригород", что в пастернаковском контексте обязательно вызывает ассоциации с вокзалом¹.

Поэзия – так же место "между" (пригород, предместье), недоовещенное нечто. Вся прелесть ее – в начальном, вечном первом миге. Поэтому для Пастернака так важно подчеркнуть мгновенность в определении поэзии, внезапность ее постижения. Неуловимость творчества, его мимолетность (не донести до садка) диктует невозможность вторичности – "припева" или перепева. Двоение "в рельсовом витье" – знак импровизационности, незаданности, из разряда мечущихся пограничных предместий, Ямских, Шевардина... Вокзальные категории становятся дешифраторами, определителями сущности поэзии:

И в рельсовом витье двояся, –
Предместье, а не перепев –
Ползут с вокзалов восвояси
Не с песней, а оторопев.

Масштабность бытового "восвояси", созданная проведением через вокзал и сниженная до предела действием "ползут" со следующим ассоциативным от-

¹ См. письмо Б. Пастернака О.М. Фрейденберг от 23.07.10 (1.5.8-15).

сыллом: "много званых – мало избранных", возводит до гиперболы действие поэзии. Это – оторопь, а не ожидаемая банальная песня. В своей непредсказуемости она возводится вокзалом в ряд бессмертных творящих стихий:

Отростки ливня грязнут в гроздьях

И долго, долго до зари

Кропают с кровель свой акростих,

Пуская в рифму пузыри.

Семантика стука (отбивания ритма) объединяет вокзал – стук колес, ливень – стук дождя, и письмо как процесс – "кропание". Заданное движение усложняет смысловые зависимости: ритмичность откликается в чередующихся событиях, первое из которых – рост ("отростки"), переходящий в соединение ("гязнут" в значении "вязнут", связываются; "гроздья" – символ союза; временная связность "долго-долго"; графическая соединенность – чередование тр-гр-кр-р, "акростих"). Итогом отмеченного процесса становится превращение: "отростки ливня", встречая на вертикали своего пути плоскость "кровли" и "гроздьев", трансформируются в явление иного порядка – акростих. Тот факт, что подобные трансформации не только не случайны, но и бесконечны, обеспечивается наличием нового витка поэтических движений: закономерность текстовой динамики – рифма взрывается стихийно-природным началом – "пузырями". Поэзия льется, струится, она получила свободу: "струя сохранна", действуют оберегающие силы, поскольку произошел переход от ожидаемой песни к "оторопи". Переход не заметен, он скрыт во второй строфе стихотворения, где очень четко оговорены все условия для подобной метаморфозы: пограничность местоположения (Ямская, Шевардино), ситуации (тучи, врозь), времени (ночь, май), состояния (духота). Творчество не только предчувствуется и ожидается на вокзале, здесь оно обретает процессуальность и, более того, осязаемость, когда становится возможным его описание через вокзальные категории. Показательно, что именно сквозь призму вокзальности воспринимается пастернаковская поэзия М. Цветаевой: "На вокзал – к Пастернаку..."; "на всех вокзалах моей жизни,

у всех фонарных столбов моих судеб, вдоль всех асфальтов, под всеми “косыми ливнями” – это будет мой вызов, Ваш приход” (34.2.47).

§3. ПОРОЖДАЮЩЕЕ НАЧАЛО ТЕКСТА И СУДЬБА "ВОКЗАЛА"

Наши наблюдения показали, что "вокзал" выступает провоцирующим началом для возникающего текстового движения. Все происходящее в рамках произведения, его внутренняя жизнь, оказывается подчиненным законам, созданным "вокзальностью". Последний мыслится неким магическим кристаллом, из которого, с одной стороны, исходят силовые лучи, порождающие органику текста, и с другой – в нем, как в объясняющем начале, они сходятся, замыкая круг. Принципиальные для Пастернака идеи движения, перерождения, трансформации, кризиса, балансирования и т.д. метафорически и семантически представлены "вокзалом", откликаются на всех уровнях текста.

Однако логика пастернаковского поэтического мышления заставляет нас предположить возможность обратного процесса, когда собственно текст, оформляя и осознавая сущность происходящих в нем изменений, провоцирует появление "вокзала" как нужного ему знака. Что называется, вызывает "вокзал" и "на вокзал". В этом случае мы имеем дополнительные (возвратные) сдвиги: вокзал не начало, импульс движения, а результат, показатель.

Наиболее ярким и очевидным примером наших суждений может послужить структурная организация романа "Доктор Живаго", где, безусловно, не вокзальность (поезда, железные дороги) организует движение героев в текстовом пространстве, но действующие лица, равно как и ситуационно-событийные явления, проводятся через вокзал с уже известными и ранее заданными его функциями.

Подобный вызов вокзала в романе является итоговым звеном вокзальной эволюции, когда он становится одним из средств, приемов, своеобразной картой в поэтической колоде, известной и применяющейся по назначению. В этой связи та ситуация порождения вокзала текстом, о которой мы начали говорить, уникальна. Это момент перехода из живого мистериального про-

странства (мифа) в сакрализованный знак (легенду), здесь же теряется самостоятельное значение вокзала, переходя в атрибутивное (атрибут поэзии, рождения и т.д.). Таким образом, именно в раннем творчестве мы в который раз находим корни и причины позднейших художественных принципов Пастернака.

Обратимся непосредственно к тексту. Соответствуя "вокзальной" логике, пастернаковский текст непременно подчинен идее движения, причем в самых разных его формах.

Как усыпительна жизнь!

Как откровенья бессонны!

Можно ль тоску размозжить

Об мостовые кессоны? ("Возвращение" 1.1.156)

Исходное переживание стихотворения предельно динамично. Каждое из трех предложений завершается критическим знаком (! или ?). Причем сложность движения обусловлена не только разнонаправленностью (утверждение и сомнение), но противоречивы компоненты внутри первых восклицаний: "усыпительна жизнь" в пастернаковской системе оксюморонное выражение, жизнь для поэта всегда пробуждение, здоровье, деятельность, противоречащая статике сна. Собственно, "бессонность" 2-ой строки, одновременно антонимичная всему первому утверждению, но и мыслящаяся в его продолжении, то есть обогащенная семантической связью сон = жизнь, выступает характеристикой "откровений". Последние являют собой разрыв на "линии жизни": "откровения" отмечены максимализмом, оправданным столь сложным путем своего определения. Указанный разрыв, образующийся на столкновении восклицательных тезисов, дает место для появления "волнообразного" движения вопроса-сомнения и организующего этот вопрос имени – "тоска". Безусловно, тоска находится в ряду сна-бессонницы, но далека от жизни и откровений. Здесь же она в центре высказывания, более того превращается в центральную фигуру всей строфы, поскольку так же разлита и длительна, как жизнь и сон, и в равной степени стремится к мгновенности,

подобно откровению (см. "размозжить"). Помимо прочего, появление "откровения" в момент разрыва движения строфы заставляет подчинить тоске самое движение. Вот в чем своеобразие внезапного поворота поэтического движения: тоска должна быть уничтожена, но она господствует над строфой и оживляет ее, заставляет противоречить самой себе, терзаться, пульсировать, оформляясь в разнообразные динамические формы. Подобное графическое и семантическое многообразие у Пастернака неминуемо должно быть сведено к единому знаменателю, так как мы уже говорили, что любая группа разнонаправленных движений у поэта стремится к гармоничному оформлению.

В этом смысле показательно появление моста. А через "кессоны" – воды. Хотя, как нам кажется, используя этот термин, Пастернак имеет в виду не совсем то, что тот обозначает. Кессоны – это не опоры моста, это водонепроницаемая камера, применяемая для подводных работ, и в том числе для строительства мостовых опор. Но здесь появляется интересная ассоциация: "кессонная болезнь", возникающая при резком переходе из среды с повышенным давлением в среду с давлением более низким, дает новые коннотации для характеристики тоски. Кессоны – пустота. Тоска разбивается о пустоту! Знает ли об этом Пастернак? Или это уже собственно текстовые построения?

Связка мост – вода с ее очевидной семантикой перехода, обновления определяет ситуацию, но, как видим, ее не исчерпывает. Поэтому мост становится источником новых пространственных и смысловых смещений. Думается, прежде чем текст и мы, вслед за ним, достигнем результата начавшегося процесса, следует ожидать целый поток противоречащих друг другу и взаимообусловленных движений. Действительно, следующая строфа представляет ряд возможных вариаций:

- = движение олицетворенных явлений-имен строфы (ночь, сигнал, звезды);
- = пересечение разнородных субстанций: железо/ночь, капля/сигнал;

- = добавочное движение накопления качества ("каплей коплённый сигнал") с ассоциативным отсылком к ритмичности стука колес;
- = приведение в критическое состояние (апокалипсис моста, всхлипы звезд, переплет и тут же обвал);
- = смешение предметного и антропоморфного: "ребра" среди балок двусмысленны. Тем более что 3-я строфа осуществляет перенос апокалипсиса предметов на характеристику человеческих ситуаций (шатаясь, подают руку; падают, из объятий);
- = нагромождение однородных предметов: балки, рельсы, шпалы;
- = три строфы с "где" оформляют место действия;
- = чередование согласных: "Где с железа ночь согнал / Каплей коплённый сигнал...", "Где, шатаясь, подают / Руки, падают, поют..." – задает ритм (стук колес поезда).

Вокзал возникает метафорически между строк и звуков. Он не назван, лишь его намек (сигнал, рельсы, шпалы). Далее, неназванный, он все отчетливее проявляется в ткани произведения с помощью опосредованных образов, смыслов и приемов.

Так, перемещение метафор, идущих от образа "вспыхнувшего бензина":

Где внезапно зонд вонзил
 В лица вспыхнувший бензин
 И остался, как загар,
 На тупых концах сигар...

подтверждается темпоральным смещением "внезапно вонзил" – "остался", характерным для временной специфики вокзала. Кроме того, "остался" – важный знак совершённости, результативности, уподобленный семантике огня, стоящей над всей строфой. Важность огненности подчеркивается последующим обыгрыванием-переносом "сгорают, как в стыде", и разлитой на 15 строк семантикой сухости и жары. Специфично построение замыкающей

этот сюжетный поворот строфы; принципиальная оторванность, недоговоренность, возвращение вновь и вновь к исходной точке:

Под Киевом – пески	Пыхтенье, сажу, жар
И выплеснутый чай,	Не соснам разжижать.
Присохший к жарким лбам,	Гроза торчит в бору,
Пылающим по классам.	Как всажанный топор.
Под Киевом, в число	Но где он, дроворуб?
Песков, как кипятков,	До коих пор? Какой
Как смытый пресный след	Тропой идти в депо?
Компресса, как отек...	

"Выплеснутый чай" равен "пескам" в своем определении "присохший", тем более что дальше прямо: "в числе песков, как кипятков..." Цепочка: "чай" – "присохший к лбам" – "пылающим..." внезапно обрывается – точка, высказывание закончено. Как будто об этом же начинается следующее, но также обрывается на полужазе. Ряд разрывов усугубляет ожидание и желание объяснения. Но каждое наследующее высказывание рождено новой ассоциацией и все дальше уводит от первоначального смысла. Замечателен уже не читательский, а авторский переход в вопросительную форму. И финальное: "До коих пор? / Какой тропой идти в депо?", смешивающее последнее пристанище читателя – логику соотношения времени и пространства, и окончательно лишаящее его выхода. Введение духоты, традиционно у Пастернака обещающей разрешение, освобождение, оказывается обманным жестом, тупиковым ходом. Ответ же в последнем, скрытом за абсурдностью, слове – "депо". Вся предыдущая разноголосица, прерывистость, болезненность и нереализованное ожидание обретают смысл в "вокзале". Не случайно в следующей строфе открытый текст:

Сажают пассажиров,
Дают звонок, свистят...

Сходный принцип вызова вокзала путем совмещения разнонаправленных линий движения ("помешательства пространств", как определяет это ге-

роиня "Детства Люверс") используется Пастернаком в "Письмах из Тулы". Принцип контрапункта, отмеченный Б. Гаспаровым в качестве структурообразующего принципа романа "Доктор Живаго" (76), на наш взгляд, может быть перенесен на творчество Б. Пастернака в целом, поскольку пересечение нескольких автономных и параллельно текущих линий во времени и пространстве, неодновременное и неравномерное вступление, различная скорость протекания, а следовательно, бесконечное множество переплетений – собственно, и дают нам основание говорить об определяющей роли вокзала в пастернаковском мире.

В "Письмах из Тулы" одним из источников движения является жанровая вариативность, письмо (со смысловой доминантой связующего, передающего движения), дневник (рефлектирующее и объясняющее движение), поток сознания (с рваностью его ассоциаций). Параллельно происходит движение в природе, смена времен суток, смена жизненных циклов (реализуемых в воспоминании) и т.д. Итак, пока лирический герой-поэт пытается воссоздать живую дрящущую жизнь, используя ряд приемов, призванных создать иллюзию естественности, органичности происходящего, поезда делают это ненамеренно, необдуманно (без-умно): "Пока писались эти строки, из будок вышли и поплелись по путям низкие нашпальные огоньки. Стали раздаваться свистки. Пробуждался чугун, вскрикивали ушибленные цепи. Мимо дебаркадера тихо-тихо скользили вагоны. <...> За ними росло приближение чего-то тяжело дышащего, безвестного, ночного. Потому что стык за стыком за паровозом близилось внезапное очищение путей, неожиданное явление ночи в кругозоре пустого дебаркадера, появление тишины по всей шире семафоров и звезд, – наступление полевого покоя" (1.4.30-31). Излюбленная пастернаковская идея о родовой субъективности, о "стремлении не исказить голос, рвущийся из нас" – все это известно поездам, они предстают неким эквивалентом вечности. Поэтому несколько раз повторяется фраза: "Пока писались эти строки, поезда..."; "Пока писались эти строки, стали составлять смешанный елецкий" (1.4.31). Вероятно, "смешанный" здесь тоже не случайно.

Смешанность появляется как отсыл к вокзалу, а также в качестве обозначения "исходной" ситуации начала мира, в которую попадает герой: "Была ночь на всем протяжении сырой русской совести. Ее озаряли фонари. По ней, подгибая рельсы, медленно следовали платформы..." Именно через "смещение" (смещение) становится возможно постижение искомой поэтом сущности мира – тишины. Показательно дублирование: тишину как авторский замысел реализует не лирический герой, а его заместитель – старик-актер, он свидетель тех же сцен и событий, через которые проходит повествователь. Но у актера свой путь – воспоминание. Его поезда уносят назад, в прошлое. Общая ситуация разрешения наступает для обоих героев именно в тот момент, когда на путях "начали собирать смешанный елецкий".

А поезд, изначально знающий тишину (осюморонность переводит поезд с его "грохочущим покоем" в величину сакрализованную), везет солнце и спящие тела в Москву. В данном контексте поезд оказывается перевозчиком в пространстве вечности. Путешествие "туда" (в Тулу) и "обратно" (в Москву) вскрывает оборотническую, зеркальную природу поезда и таким образом замыкает сюжет. Поезд, как в его эквивалент солнце, представлен в двух своих ипостасях: 1) уходящий поезд (заходящее солнце) с семантикой "конца", накладывающейся на ситуацию расставания о возлюбленной, и 2) спящий поезд (спящее солнце), равнозначный вечному началу: герой "забыл, кого проводил, кому писал..." (1.4.31). Поэт, таким образом, обретает способ преодоления линейного течения времени, его одномерного, необратимого потока, поскольку перерождение мира происходит в пределах самого текста, а следовательно, смерть (конечность) преодолевается в искусстве.

Сдвиг, осуществляющийся на уровне центральной идеи произведения, отзывается в его композиционной организации. Раздробленность, противоречивость, пространственная и временная отдаленность ситуаций каждой части характеризует и взаимоотношение структурных элементов произведения в целом. Каждое композиционное звено строится на "переливании через край",

действие не двинется дальше, пока в данной точке не достигнет своего предела. Пока текст не будет готов к новому движению.

Так, к примеру, первая – экспозиционная часть "Писем из Тулы", задавая все основные мотивы будущего текста, тем не менее самодостаточна, поскольку в своем внутреннем движении претерпевает и развитие сюжета, и кульминацию, и развязку, заключенную в обещании продолжения. Поезд, появившийся уже в первой строке, важен тексту как знак нарастающего движения: жаворонки "заливались", солнце "задыхающееся", диваны "полосатые", их "множество". Таковы, данные в предельности своих качеств и характеристик, действующие лица. "Вокзальностью" так же, как и в сходной ситуации стихотворения "Возвращение", предопределено прохождение через мост – своеобразное посвящение. Усложненное одновременно тройное движение: поезд проезжает через мост ("мост плыл в сотне окошек"), пассажиры еще в стадии перехода, тогда как кочегару, "летевшему впереди", уже открылся город. Мост (в функции вокзала) осуществляет встречу поезда и города, причем оба участника находятся в неординарном состоянии: поезд, как мы видели, переживает ситуацию инициации, а город – "быстро несется навстречу". Для обоих принципиален момент ожидания. Этим настроением пронизана атмосфера города и городских разговоров: "Оттуда? – Туда". Зеркальность встречи-разлуки предопределяет дальнейшее развитие сюжета. И даже фраза, брошенная в никуда: "Поздно. Все кончилось", не снимает загадочности и надежды на чудо, спровоцированных всей описанной картиной. Вокзал исполнил свою функцию зачинщика, сосредоточив в двух абзацах весь свой семантический потенциал, а потому эта линия обрывается, достигнув пика: "Все кончилось".

Для дальнейшего движения нужен новый толчок. Таковым являются письма, разбивающие (или соединяющие) элементы сюжетной линии. Письма в данном контексте представляют собой дубликат вокзала в общей идее соединения, встречи-разлуки, совмещения прошлого и настоящего, ожидания и т.д. Письма – тот же подступ к творчеству, что и вокзал. Их внутреннее

сюжетное развитие в названном произведении всегда одинаково – это нарастающее рефлексивное движение, обрывающееся на пике ("О тоска!...", "Ах, писать – только себя мучить...", "Это шарж на... (оставлено без продолжения)", "в первый, в первый раз с далеких детских лет я сгораю... (зачеркнуто вое)" и т.д.). Письма обрываются на одном и том же месте. Это попытка достижения нового, интуитивно ощущаемого уровня, который, как мы помним, возможен на вокзале. Не случайно поэтому герой постоянно тянется на вокзал, к поездам и в мгновения разрыва своих мыслей замечает окружающее вокзальное движение (составление и передвижение составов, свистки паровозов). В этом случае вокзал нужен, прежде всего, как знак состояния лирического субъекта.

Вокзальность констатирует этапы эволюции, трансформации типа героя. В "Детстве Люверс" одним из показателей взросления Жени является факт переезда через Урал: "Она ждала этого столба, как поднятия занавеса над первым актом географической трагедии, о которой слышала сказок от видевших, торжественно волнуясь тем, что и она попала и вот скоро увидит сама" (1.4.47-48). Здесь же, в поезде, девочка получает мандаринку. Символ, с которым мы уже встречались в поэтическом мире Пастернака, означающий возрождение и обновление. Е. Фарыно в своем исследовании археопозтики "Детства Люверс" выстраивает цепочку символов, подготавливающих перерождение (взросление) девочки: ольха – кораблик – переезд через Урал – мандаринка (199.19-23). Мы же приходим к выводу, что любой скачок в текстовом движении требует освящения, разрешения, он должен происходить "под знаком". Поэтому часто герой, находясь в ситуации выбора, стремится на вокзал, или текст организует ему подобное пространство:

В раскатах, затихающих к вокзалам,
Бушует мысль о собственной судьбе,
О сильной боли, о довольстве малым,
О синей воле, о самом себе. ("Спекторский" 1.1.341)

или:

Я их мог позабыть? Про родню,
Про моря? Приласкаться к плацкарте?
И за оргию чувств – в западню?
С ураганом – к ордалиям партий? (1.1.201)

В последнем случае пунктирность чередующихся "р", прерывистость, замыкаемая вопросами, разрывы внутри строк, сталкивающие их части, – весь этот "вокзальный" синтаксис интонационно вторит тематически заданной ситуации трагического выхода, жертвенного выбора героя.

Изменения, происходящие с лирическим субъектом, перемены в нравственном, эмоциональном состоянии находятся в прямой зависимости от пространственных перемещений внутри текстовых границ. Перемещения эти обязательно сопряжены с разного рода встречами, столкновениями, препятствиями, которые мыслятся как знаки, символы, причины его трансформации. Вспомним биографические факты, символизированные поэтическим сознанием: падение с лошади – рождение музыкального дара; отсутствие абсолютного слуха – отказ от творчества, неугодного судьбе. В художественном мире связка встреча – состояние героя реализуется следующим образом:

- = встреча с садом вызывает романтические рефлексии субъекта: "К губам поднесу и прислушаюсь / Все я ли один на свете..." (1.1.113);
- = отражение в зеркале переводит познающую себя личность в мир вне времени и пространства: "И вот в гипнотической этой отчизне / Ничем мне очей не задуть..." (1.1.114);
- = комната определяет психологическое состояние ее владельца: "Я поселился здесь вторично / Из суеверья. / Обоев цвет, как дуб, коричнев / И – пенье двери..." (1.1.121);
- = открытие Женей Люверс "чужого сада" и "улочки" за ним, которая "светилась так, как освещаются происшествия во сне" (1.4.55), оборачивается не только открытием мира вне себя, но проявлением мира в себе;
- = в отрывках о Реликвимини вход героев в трамвай предрекает слова Реликвимини: "Погибаю..." (1.4.722).

В функции преграды на пути героя может выступать вокзал, усугубляя в этом случае его переживания:

Увижу нынче ли опять ее?

До поезда ведь час. Конечно!

Но этот час объят апатией

Морской, предгромовой, кромешной. (1.1.151)

Однако эта классическая семантика вокзала не характерна для пастернаковского мира. Вокзал обладает мощной жизненной, живительной силой: "С вокзала возвращаются о трудом..." (1.1.351); "Бегущий к паровозу небосвод / Содержит все, что сказано и скажут..." (1.1.351); Реликвимини на вокзале переживает смерть, сходную о возрождением (1.4.736). В конце концов, вызов вокзала в жизнь героя завершается желанием абсолютной приближенности в "Спекторском": "Я жил тогда у Курского вокзала" (1.1.371). И этот факт подан как характеристика состояния, серьезная перемена. Герой наделяется способностями и свойствами символа, к которому он стремится. Как следствие, его взаимоотношения с другими людьми, окружающими явлениями подчиняются "вокзальным" законам и рассматриваются сквозь призму встречи-разлуки, ожидания, предчувствия, противоречивого колебания в ситуации выбора и т.д.

Вокзал появляется, когда нужен "разрыв", рождающая пустота, с ее множественной семантикой отсыла, выбора, связности, сокрытости. В этом смысле "вокзальный" час (момент, пространство, ситуация) – вне времени, вечен. Он неделим, как неделим сакральный центр среди профанного пространства, он предстает в виде некоего мифологического образца, который воспринимается и воспроизводится героем (или автором) как исходный. Момент вызова, инвокации вокзала обеспечивает одновременное называние и пробуждение мира введением в него сакрального знака. До того мир существовал в непроницаемости, безличности. Вызов, называние вокзала на какой-то момент освобождает окружающие его предметы и явления от реальности, устойчивых причинно-следственных связей, сиюминутного. Вокзал и мир

вступают во взаимодействие. Называние служит гармонизации и упорядочению мира, при этом совершенно не отменяя и не боясь многочисленных сравнений и выражений одного через другое. Вокзал распадается в тексте на звенья составляющих его образов, символов, каждый из которых может существовать изолированно, реализуя ту или иную сторону семантического значения вокзала, но конечный смысл и роль в поэтической системе обретает лишь в соотношении со своим исходным именем. Подобная вариативность, как уже отмечалось, служит освобождению явлений внутри текстового пространства и сам текст от довлеющих над ним однозначных устойчивых связей и интерпретаций. Внешнее дробление, легкая взаимозаменяемость образов только на первый взгляд создает хаотичность художественного мира. На самом деле для поэта принципиально отрешенное, свободное положение всех комплектующих произведение элементов. В связи с этим показательно, что именно вокзал, а не какое-либо другое имя (дождь, сад) оформляет поэтическое пространство. Попробуем доказать это утверждение.

Пастернаковский поэтический мир можно представить в виде заштрихованного векторами движений пространства. Узлы получившейся сетки накапливают в себе соответственно одну из характерных семантик, тогда как их совокупность, выстраивающаяся в систему, стремится к проявлению идеи "вокзальности".

пригород	-----	застава	-----	посад	-----	сад	-----	I	-----
I		I		I		I		I	
ненастье	-----	глыбы льда	---	гроза, ливень	--	ночь	-----	I	-----
I		I		I		I		I	
галоп	-----	пароход	-----	трамвай	-----	мельница	-----	I	-----
I		I		I		I		I	
зеркало	-----	сон	-----	детство	-----	глаз	-----	воспоминание	
I		I		I		I		I	
музыка	-----	имена	----	творчество	-----	стол	-----	I	-----
I		I		I		I		I	

Горизонталь: 1 ряд – семантические вариации на тему пространственного со-
вмещения / разделения (место "между"): пригород, застава, посад, сад... Об-
разный ряд, противостоящий статике, одноплановости, заданности города.

2 ряд – ненастье, лед, гроза (ливень), ночь – представляют ат-
моферно-природный кризисный момент;

3 ряд – галоп, пароход, трамвай, мельница – ярко выраженная семантика перемещения;

4 ряд – зеркало, сон, детство, глаз, воспоминание – объединены идеей оборотничества, двойничества, вариативности;

5 ряд – музыка, имена, творчество (поэзия), стол – символы, являющие результат трансформаций, своеобразные демонстраторы произошедших изменений.

Вертикальная линия обеспечивает неразрывность названных частных, собственных семантик, подчеркивая, что каждый из выделенных смысловых узлов в той или иной мере коннотативно отмечен своей долей значения общей семантической системы. Так, например, пригород, наряду с индивидуальным значением рубежного места, безусловно, наделен оттенком стихийности, движения, двойственности и превращения. Сходным образом многозначны и остальные члены системы. Созданная текстом сетка обеспечивает условия для мистериального действия, которое реализуется практически в акте вызывания (в данном случае вокзала). Причем сама идея сетки пересекается с характерным пастернаковским приемом заштрихованности пространства, подчеркивающим неделимость, тождественность всех образующих его элементов. Каждый из образов, точек на сетке, оказывается творящим центром, поскольку в нем совмещаются разнонаправленные движения и разнонаправленные смыслы. Следовательно, при последующем анализе мы будем учитывать эту сложную взаимозависимость сетки и ее элемента.

Итак, *пригород*, открывающийся за *заставами*. Момент перехода содержит два важных для Пастернака события: "улица, такая простая, привыкшая к себе, прямо погребенная под какой-то мощеной привычкой тротуаров, ... переживает на проводах больших дорог, где кончается город, глубокое потрясение, где она, взволнованная, машет клубами пыли по горизонту на зеленой привязи, где она изменяет себе..." (1.5.8-9. Подчеркнуто нами. – Е.Т.). Улица отказывается от прошлого и в своем перерождении доходит до крайности ("улицы становятся крайностью"). Изменение это в высшей степе-

ни трагично, ибо это измена себе. Не случайно застава в подобном контексте мыслится как "застава духа", проходя через нее, улицы устремляются к небу, как Иоанну Крестителю (1.5.9). В стихотворном варианте текста этот мотив подтверждается наслоением семантик незрячести (как высшего знания), приподнятости (повисли, коромысло, "венце созвездий и ворон") и связности (ключицы, сустав, коромысло, сросшиеся заставы):

За ними пять слепых застав,
Друг с другом сросшися, повисли,
Как шаг слепых на коромысле,
Что жмет вожатого сустав.
Слепцы без далей и сторон,
Как ночь трабантов над ключицей.
Не таковы ль труды бойницы
В венце созвездий и ворон. (1.1.587)

Трансформации, происходящие с улицами и больше – жизнью на заставах, вызывают подспудные изменения в поэтическом сознании. Их первичная неотрафлексированная стадия очевидна в авторских метафорических и композиционных сдвигах: 1) "повисли как шаг ... на коромысле", 2) отступление в письме от темы ("невыносимо тяжело мне не уклоняться от главного") он объясняет своей "уклоненностью", очарованностью "молчанием и нежностью" открывшихся застав. Несомненно, на данном этапе от застав исходит импульс движения. Они – причина, а изменение самочувствия героя – следствие. Но свершившийся переход через ряд(!) застав смещает установленную причинно-следственную зависимость: "Я тебе, наверное, покажу эти "Заставы" (имеется в виду цитировавшееся выше стихотворение), то, что сделано и что еще будет" (1. 5.9), и далее совсем ясно: "Я тебе писал в вагоне" (1.5.11). Заставы, вагон становятся знаком происходящего, они порождаются творящим субъектом. Отсюда – возможность сравнения: "Не таковы ль труды бойницы / В венце созвездий и ворон".

Показателен факт ожидания, связанный с выходом из города:

Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.

Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.

Дальше – воскресенье. Ветки отрывая,

Разбежался просек, по траве скользя. (1.1.142)

Чудо надежды здесь создано трехкратным заклиниванием – "дальше". Расшифровано и ожидаемое событие – воскресенье, возможное в стремительном движении линии просеки (заметим, что предельность движения (срыв) подчеркнута усечением формы слова – "просек". При этом возникает грамматическая и смысловая многозначность: существительное трансформируется в глагольную форму "просёк" со значением стремительного совершенного действия). Следовательно, ожидается прорыв. Не обычное противопоставление природы с ее жизненностью и динамикой застывшему городу, но принципиальное изменение. В этих условиях даже наметившаяся оппозиция город / природа (пригород) не существенна. Важно нарастающее движение, а не борьба. Реализация ожидаемого возможна только при условии постоянного, не оборачивающегося назад (к противостоянию), доведения до предела. Пример этому дан в двух последних строках предыдущей строфы стихотворения:

Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень

Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Именно в этом месте максимального насыщения возникает пересечение и, следовательно, возможность выхода. Чтобы использовать ее, необходимо руководствоваться указанным примером.

Однако подобное ускорение текстового движения не всегда безопасно, поэтому оно быстро и решительно приводится в состояние покоя ("мир всегда таков"), во избежание пугающих текст срывов. Показателем возникшего в глубинах текстовых смыслов страха в данном случае является *трамвай*. Прямой родственник поезда, трамвай в пастернаковском художественном мире, возможно, в силу городской своей принадлежности, семантически архаичен. Новые значения трансформации, изменения, выхода обычно ему не

свойственны, он еще во многом под властью гибельных характеристик поезда. Например, в фрагментах о Реликвимини приближающийся гул извещает о вагоне трамвая, который предстает перед зрителями как разбуженный в тумане призрак: у него "красный гнилой (!) фонарь, как единственный зуб". Герои входят в вагон, словно в дом с призраком. На вопрос Македонского: "Что ты делаешь теперь?" Реликвимини отвечает: "Погибаю". Интересно, что далее они обмениваются ролями: "А ты, Македонский?" – "Еду к невесте" (1.4.722). Образ невесты – тот же символ смерти. В вагоне герои "репетируют" свой уход.

Сопровождающий переходы страх, как правило, сопряжен с природно-предметными катаклизмами.

Бушует бульваров безлиственный заговор.

Они поклялись извести человечество.

На сборное место, город! За город!

И вьюга дымится, как факел над нечистью. (1.1.77)

Страх, кроме прочего, оказывается средством снятия противоречий: город приглашается "за город" – нарочитый, обыгранный тавтологизм соединяет раздробленный ужасными гримасами бушующего ненастья мир. Для текста и лирического героя пугающим кажется приближающийся кризисный момент. Первый сорвется в разломы интонации, графики и синтаксиса:

Дыра полыньи, и мерещится в музыке

Пурги: – Колиньи, мы узнали твой адрес! –

Секиры и крики: – Вы узнаны, узники

Уюта! – и по двери мелом – крест-накрест.

Второй – окупается в узнавание, влекущее за собой смерть: "Прохожий, ты узнан!" В этой ситуации ожидание будущего, которое, возможно, произойдет за городом, сокрыто, затемнено предельным страхом (в отличие, например, от рассмотренного выше стихотворения "Воробьевы горы", где найден компромиссный вариант возвращения к извечной стабильности). Однако, думается, что здесь переход, хотя и обставлен трагически, но тем самым надежно

обеспечен. Налицо все обязательные признаки выхода: образы смерти, праздника, детей; удвоенное призывание и финальное восклицание:

Под праздник отправятся к праотцам правнуки.

Ночь Варфоломеева. За город, за город!

Безусловным признаком движущейся к своему новому уровню ситуации является природа в ее стихийном проявлении. Причем амплитуда колебаний этих проявлений чрезвычайно широка: от бури и ненастья, до разлившегося бескрайнего покоя. В качестве одной из центральных фигур в пастернаковском мире природа образует свой микромир, который, впрочем, часто уравнивается в границах и правах с поэтическим. Таким образом, стихии в равной степени сопровождают движения героя, образов, мотивов и проч., и проживают собственную жизнь в собственном мире.

Таковым предстает *сад*. Здесь он важен нам как еще один эквивалент вокзала, исполняющий обновляющую, возрождающую роль, а также обеспечивающий рубежное место верха/низа, начала/конца, встречи/разлуки. Сад выступает в смысловом единстве с грозой и дождем, наделенными разрешающей, освобождающей силой. Не случайно в "Сестре моей – жизни" горизонт "пахнет сырой резедой". Резеда этимологически восходит к латинскому *resedare* – "исцелять" (250.99), поэтому словосочетание "сырая резеда", помимо совмещения в своих рамках сада и воды (дождя), содержит двойное исцеление. А мотив грозы-дождя становится первым проявлением сквозного пастернаковского мотива болезни-выздоровления. Отсутствие дождя ощущается как болезнь:

Накрапывало, – но негнулись

И травы в грозном мешке.

Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,

Железо в тихом порошке. (1.1.148)

Нездоровье выражается в неполноценности или отсутствии действия: "накрапывало", "глотала ... в пилюлях", "негнулись". Наличие ряда подобных характеристик заставляет нас ожидать, исходя из уже известных законов пас-

тернаковского текста, доведения его до крайности. Так и происходит. Духота, предгрозовая атмосфера, доходя по нарастающей до обморока, воспаленья, лихорадки, бреда, из своей кульминационной точки низвергается новым движением: "в бегстве слепли, следом / Косые капли..." (фонографически застучал сорвавшийся дождь). Вторящий ему обрыв строки, с последующим переносом, обещает превращение ситуации, поворот ее новой гранью. Что и случается, ибо за всем – до поры незримый – стоит сад:

За ними в бегстве слепли следом
Косые капли. У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Говорящий сад вовлекает лирического героя в свою стихийную жизнь, заговором лишая его прошлого и настоящего ("некуда назад: / Навек, навек заговорят"), переводя в свой мир. Разрешение ситуации интересно: с одной стороны, сад-дождь исцеляет героя и дарует ему действительно новую, в новом пространстве, жизнь, А с другой стороны – заговор в своей несвободе родственен духоте. И таким образом все усложняется. Очевидность подсказанного вывода обманна. На самом деле сад становится вторым, двоящимся препятствием на пути лирического героя из духоты и болезни. Необходимо преодолеть его: быть незамеченным, неназванным. Сад же со своей, теперь легко различимой, инициальной (мнимо убивающей) функцией служит знаком возможности выхода. А испуг героя заставляет этот знак ожить в тексте.

Новое движение в природе так же, как и на вокзале, может происходить не только при преодолении препятствия (при однонаправленном процессе), но и в ситуации столкновения разнонаправленных потоков. Метафорически это действие выражено явлением *ледохода*.

И ни души. Один лишь хрип,
Тоскливый лязг и стук ножовый,
И сталкивающихся глыб
Скрежещущие пережевы. (1.1.79)

Процитированная строфа отмечена всеми характеристиками, свойственными поезду: окружающая пустота, жесткий скрежещущий звук, резкие движения. Ледоход в точности копирует известный прототип ради освящения действия: начала, рождения нового движения и, более широко, возрождения весенней природы.

Особую функцию выполняет *ночь*. Сопровождающаяся неординарными событиями, звуками, предметной атрибутикой, ночь знаменует таинственное время-пространство, обладающее сверхъестественными свойствами. Ночь важна как сцена, интерьер для происходящего. И в этом смысле она пересекается с вокзалом в его образе "несгораемого ящика".

В девять, по левой, как выйти со Страстного,

На сырых фасадах – ни единой вывески.

Солидные предприятия, но улица – из снов ведь!

Щиты мешают спать, и их велели вынести. (1.1.65)

Ночные характеристики: смешанное время и пространство ("в девять, по левой"); сырость ("сырые фасады" похожи на плачущие лица); знак отсутствия ("вынести"), пересекающийся с "конечностью" ночной семантики (далее в тексте – "спит, как убитая"); сон. Сон и есть та вечная мистерия, что происходит ночью. Обыденная в своей неизменности ("Щиты мешают спать, и ...") и вместе с тем чудесная – сон реализует возможность (название стихотворения) связи, вызова прошлого. Вызываются известные имена и ситуации: Пушкин, Гончарова... Сам момент игры с именем подобного ранга вполне закономерен и естественен ночью. Именно эта игра, при всей ее эпатажности ("К ней-то [Тверской] и прикладывается памятник Пушкину, / И дело начинает пахнуть дуэлью..."), оказывается подтверждением длящейся вечности.

Игровую специфику художественному пространству обеспечивают следующие два семантических узла: *детство* и *зеркало*, они задают рамки и правила игры, хотя и имеют при этом существенные различия в значении в функциях. Мы уже говорили о пристальном внимании пастернаковедения к "детскости" поэтического мира, но тот факт, что детское напрямую связано о

вокзальным, остался вне поля зрения исследователей. Вспомним уже указанные нами примеры из "Охранной грамоты" и "Детства Люверс", где вокзал (железная дорога) является важным фактором преобразования детского сознания. Посмотрим теперь с другой стороны, с точки зрения характеристик, свойств, которыми наделяется "детскость" в пастернаковском творчестве:

= колыбелька семантически приближается к поезду в своей устремленности к горизонту ("День позападал за колыбельку" 1.1.211), и дальше – к вечности (снег припоминает, как день садился в колыбель);

= детский язык, глаза ребенка обеспечивают остранный, первый взгляд на мир, по существу, его проявление в осознанную реальность, точно так же, как это происходит на вокзале. "Улица в бесшумные складки ложится..." (1.1.211) – детский вариант ударения представляет улицу живым существом: она не просто складывает свои повороты-складки, но проживает вместе с ними их жизнь; улица существенна в каждой своей части, в которую она вкладывается (вкладывает душу). Улица является нам ожившим мифом.

= множественность деталей, раздробленность связывается детским сознанием с безумием, но не страшным, а забавным, притягательным:

Зуб, бивало, ноет: мажут его, лечат его, –

В докторском глазу ж – безумье

Сумок и снежков, линованое, клетчатое,

С сонными каракулями в сумме. (1.1.211)

Реальность постоянно проецируется на иное, выдуманное или сказочное пространство, а потому трактуется в свете его законов: "Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина..." (1.1.211).

= детство – тот же знак перехода, своеобразное необходимое препятствие: детство Реликвимини "запоздало и нашло [его] юным уже", поэтому и живет он в "подмененном" сравнениями городе (1.4.727). Знаки ожидания будущих трансформаций видит в игрушках Жени Люверс ("кораблках и куклах") Е. Фарыно: кораблики воплощают в себе представление о пути, куклы – о доме и семье, "союзом объединения задаются два основных пастернаковских

типа “движения” как единого процесса телесно-духовных метаморфоз-преображений. Аспект буквальных биологических метаморфоз задан мотивом “кукол”, “духовных перерождений” – мотивом “корабликов””(199.2-3).

= наконец, детство корреспондирует с вокзалом в моменте воспоминания, в возможности вернуть, воссоздать прошлое, или точнее – сделать это прошлое вневременным: "Мне в сумерки ты все – пансионеркою, / Все – школьницей..." (1.1.193).

В этом смысле зеркальность, присущая пастернаковскому миру, наследует ночное и детское оборотничество, позволяющее равные возможности началу и концу, входу и выходу, верху и низу. У Пастернака зеркальность идет от преимущества вариаций над замкнутой целостностью. Зеркальные тексты относительно друг друга (варианты ранних сборников), жанровые разновидности (прозаический и поэтический вариант "Спекторского" – повесть и поэма; стихотворная и эпистолярная версии "Застав"), автореминисценции ("Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб жглась юридивого речь?" (Балашов 1.1.124) и эпитафия к стихотворению "Давай ронять слова..." (1.1.167)), зеркальны строки одного текста:

В посаде, куда ни одна нога...

... лишь ворожеи да вьюги

Ступала, нога...

Постой, в посаде, куда ни одна

Нога не ступала, лишь ворожеи... (1.1.76)

Возможность отражения, внесенная в текст зеркалом, позволяет совместить в одном мгновений несколько самостоятельных, имеющих собственное направление линий движения, словно притянув их к единому центру.

Бывает, курьером на борзом

Раскачается сердце, я точно

Отрывистость азбуки Морзе,

Черты твои в зеркале срочны. (1.1.94)

В данном случае именно зеркало служит пропускающим фактором, отражение в нем обладает значением наименования. Разрозненные линии: временное движение ("бывает"), конский галоп ("курьером на борзом"), физиологическое биение ("раскачается сердце"), информационное движение ("отрывистость азбуки Морзе"), сходясь в зеркале, трансформируются уже на зрительно-слуховом, формальном уровне. Ритмичность, повторяемость, заданная исходным "бывает", преодолевая выстраивающийся ряд метафор, усиливается синонимичными движениями "раскачивания", "отрывистости" и превращается в концентрированный сгусток пространственно-временных перемещений – явление. Ритм переходит в мгновение, прерывистость ("черты"), отражаясь в зеркале, переоценивает свои значения, выдвигая на первый план "срочность", данность, образ. А если мы сопоставим с нашими рассуждениями принципиальную для Пастернака ассоциативную связь: конский галоп – падение с лошади – музыка¹, и факт первоначального названия стихотворения – "Баллада Шопена", то окажется, что зеркало именуется момент рождения музыки (творчества) уже в первой строфе и, следовательно, предопределяет его дальнейшее формально-содержательное развитие.

Зеркало способно не только отражать и в качестве препятствия провоцировать изменение отражаемого, вместе с тем, зеркало – знак рубежности, оно само имеет оборотную сторону – зазеркалье, место, в которое переводится отражающийся объект и где возможна последующая его трансформация. Так, в стихотворении "Зеркало" (1.1.114) сад, "замкнутый вовнутрь изображения, то есть вовнутрь стихотворения, освобождается от уз времени и причинности и начинает существовать в надвременном настоящем игры"². Все сказанное позволяет рассматривать зеркало как замещающий вокзал знак.

Интересно, что связка вокзал – зеркало двусторонняя: не только зеркальность комплекзует семантический набор вокзала, но и наоборот, вокзал

¹ В.С. Баевский и Е.В. Пастернак отмечают совпадение "трехдольных синкопированных ритмов галопа и падения" ("Охранная грамота") с трехстопными амфибрахиями первых строк стихотворения (2.456).

² А. Юнгрен (233.237) См. подробный анализ стихотворения в ее работе "Смысл и композиция стихотворения "Зеркало"".

оказывает сильное воздействие, под которым зеркало самостоятельно создает вариативный ряд: глаз, колышущийся тюль, тень, сон, воспоминание и т.д., отмеченный семантикой отраженности и двойственности. Наиболее важным нам представляется *глаз*, выводящий художественный мир не просто в экзистенциальный, но в обширный философский контекст, поскольку в качестве знака зрения и созерцания проявляет в тексте проблему восприятия. А. Юнгер отмечает первостепенную роль этой проблемы в процессе эстетического самоопределения поэта (233.232). Формула, выражающая отождествление зрителя и зримого, поисками которой отмечены ранние литературные опыты Пастернака, найдена именно в "Зеркале", где глаз замещает источник света в метонимической метафоре "Ничем мне очей не задуть". Наблюдения исследовательницы связывают проблему восприятия с философией творчества: Пастернак не случайно дает возможность Ю. Живаго заниматься изучением устройства глаза. "В этом интересе к философии зрения сказались другие стороны Юриной природы: его творческие задатки и его размышления о существе художественного образа и строении логической идеи" (233.231).

Закономерно поэтому появление глаза в текстовом пространстве в кульминационный момент:

И вдруг – из садов, где твой
Лишь глаз ночевал, из милого
Душе твоей мрака, плотвой

Свисток расплескавшийся выловлен. (1.1.131)

Явление свистка разрушает прежний, установившийся мир, гармоничность, глубина и ценность которого заданы глазом. Но, видимо, именно в глазе заложена возможность и даже ожидание перемен: свисток метафорически представляется "глазом, назад / По-рыбьи наискось задранным". Уничтожая своим звуком начальную ситуацию тишины, свисток для утверждения в новом для себя мире избирает в качестве "освящающего" чужой знак. Трагическая функция глаза, однако, повторяется и его дублером: "Валяетсядохлый свисток, / В пыли агонической вывалян". Глаз оказывается свидетелем пере-

лома и кризиса происходящей ситуации. Точно также в выражении состояния лирического героя, характеристики его действий глаз фиксирует болезненность, нестандартность, страх:

Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса

Гляжу, страшась бессонницы огромной. (1.1.193);

Горячей, чем глазной Маргаритин белок,

Бился, щелкал, царил и сиял соловей. (1.1.179);

Так ночи летние, ничком

Упав в овсы с мольбой: исполнься,

Грозят заре твоим зрачком,

Так затевают ссоры с солнцем.

Так начинают жить стихом. (1.1.202)

Последняя строка, образующая целую строфу, своей самодостаточностью замыкает круг наших размышлений, возвращаясь к первостепенной функции глаза: предчувствия, предвосхищения творчества.

Напрямую связан с творчеством другой элемент пастернаковской системы – *стол*. Являясь амбивалентным символом рождения и смерти, стол предстает местом духовного перерождения. Реализация поэтического содержания "стола" происходит в стихотворении "Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею..." (1.1.197). Включенный в цикл "Разрыв", текст насыщен скорее экзистенциальной, чем сакральной семантикой, которую следовало бы ожидать от центрального символа. Не случайно "крещенские звезды" подаются в метафорическом своем выражении как "знаки опоздания" поездов. А остроту и трагизм ситуации создает не мотив жертвенности, традиционно провоцирующий последующее воскрешение через сопричастность творчеству, как это происходит, например, у М. Цветаевой в цикле "Стол". Причина экзистенциальной рефлексии поэта в факте разлуки, невозможности соединения. И стол здесь существует в двух планах. С одной стороны, это помощник, с ним связаны надежды на преодоление разлуки, в ситуации разрыва он

рассматривается как восстанавливающее начало. А с другой стороны – финал стихотворения демонстрирует стол-знак, констатацию несбывшихся надежд. Отсюда – с той же функцией явившиеся поезда и их кризисная романтическая характеристика: "в пургу на север шедших". Подобная изначальная двойственность стола и дублирующая ссылка на вокзал предопределяют неодноплановость восприятия текста:

Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею

Налечь на борт и локоть завести

За край тоски, за этот перешеек

Сквозь столько верст прорытого прости.

(Сейчас там ночь.) За душный твой затылок.

(И спать легли.) Под царства плеч твоих.

(И тушат свет.) Я б утром возвратил их.

Крыльцо б коснулось сонной ветвью их.

Однозначность исхода как будто задана уже первой фразой. Но последующее подробное описание и объяснение условной ситуации, которая была бы желательна лирическому герою, заставляет нас не поверить исходному заявлению. Стол в истории разлуки героев, безусловно, не ожидаем, поскольку не обязателен. Его появление спровоцировано, ибо необходим некий знак, символ, в котором утрата, при всей своей реальности и неизменности, все же не отрицала бы обретения. Прецедентом явился вокзал, но он уже не раз был использован в сходной ситуации ("Вокзал", "Марбург", "Я их мог позабыть..."), и, кроме того, слишком очевиден. Следовательно, вызывается его вариант – стол; поезда же действуют факультативно, на окраине текста.

Стол здесь не обладает ни одним из своих характерных признаков, он важен в метафорическом проявлении, а потому в его семантическом "теле" смешиваются все возможные образы перехода: "перешеек", "край", "налечь на борт" (с ассоциативной связью – движение по воде). В том числе момент переходности проигрывается (репетируется как возможность) в разложении 2 строфы на 2 плана: там и здесь. Совмещение их – тайная надежда героя –

проговаривается в последней неразорванной строке. Надо думать, что и финальная строфа с ее предельным кричащим страданием – скорее произнесенный, неназванный выход. Поскольку предьявлены все характерные пастернаковские признаки такового:

Не хлопьями! Руками крой! – Достанет!

О, десять пальцев муки, с бороздой

Крещенских звезд, как знаков опоздания

В пургу на север шедших поездов!

Усиливающая жесткость, четкость, рубленность ритма (! ! – ! !), дублирующаяся и на фонетическом уровне: ЗД-ЗД-ЗН-ЗД-ЗД; недоговоренность: обрыв фразы, неполнота предложений, скачки, ускоряющие темп; наконец смена стола поездом – как финал, подведение итогов. Однако "опоздание поездов", помимо безысходности, содержит момент неполноты действия, а значит, все-таки неокончателности произошедшего, на что не перестает надеяться лирический герой. Остается также еще одна возможность разрешения ситуации – самим столом, то есть творчеством, поскольку мы говорили о близкой связи творчества и вокзала, смысловые элементы которых находят отражение в семантической системе стола.

Остается рассмотреть последнюю группу "провокаторов" идеи "вокзальности" в тексте – *имена*. Собственные имена в поэзии Пастернака не слишком часты, а потому должны, видимо, играть особую роль. Соотносить их с вокзалом нас заставляет именующая функция последнего. Следовательно, можем предположить, что любое именование в произведении должно обозначать некое смещение, трансформацию, метаморфозу текстового движения.

Простейшей формой является имя-сравнение, обнажающее специфику характера лирического героя, его положения в художественном мире, а также особенности ситуации, развивающейся с участием героя. Чаще всего сопоставления с известным именем носят печать выделенности, особости, что, соответственно, подчеркивает неординарность самого героя. Так, имя Ганиме-

да, с которым отождествляет себя поэт ("Я рос. Меня, как Ганимеда, / Несли ненастья, сны несли..." (1.1.52,430)), призвано определить творческие способности лирического субъекта, равно как сложное, двойственное его положение ("Как крылья отрастали беды / И отделяли от земли"). Судьба Ганимеда, украденного богами и взятого на небо, служит выражением кризиса как поэтического сознания, так и текстового развития. Первое раскрывает противоречивое отношение Пастернака к фатальности: с одной стороны, в этот период творчества в духе романтической традиции всякое давление и руководство отвергается поэтом ("Что, если бог – сорвавшийся кистень..." (1.1.581)), а с другой – сравним пастернаковские размышления об искусстве Греции, высказанные в "Охранной грамоте": "Греция умела мыслить детство замкнуто и самодостаточно, как заглавное интеграционное ядро. Как высока у ней эта способность, видно из ее мифа о Ганимеде. <...> Какая-то доля риска и трагизма, по ее мысли, должна быть собрана достаточно рано в наглядно, мгновенно обозримую горсть. Какие-то части зданья, и среди них основная арка фатальности, должны быть заложены разом, с самого начала, в интересах его будущей соразмерности. И наконец, в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть" (1.4.157). Противоречие это движет текст и создает его варианты. В варианте 1913 (1914) года строки "Я рос, и вот уж жар предплечий / Студит объятие орла..." выглядят более жесткими: "Заждавшегося бога жерла / Грозил смертного судьбе..." Вариант 1928 (1929) года снимает трагизм этого противопоставления, исключая всяческое бунтарство. Таким образом, имя Ганимеда вызывает сложную цепь трансформаций, затрагивающую несколько уровней текста.

Вариантом имени-сравнения является имя-сопоставление, ставящее лирического героя в определенный ряд. Например: "Пока я с Байроном курил, / Пока я пил с Эдгаром По..." (в следующей строфе, кстати, представлено и сравнение: "Я жизнь, как Лермонтова дрожь..." (1.1.110)). В данном случае рядоположение – первостепенный для поэта факт сопричастности, и более того – посвященности. Сходным образом, эпитафия к поэтической книге

отмечен-освящен именем Киплинга и ассоциативно связанной с ним дикой, буйной, хаотичной начальной ситуацией ("Пустыни сипли, / Ревели львы..." (1.1.111)). Следовательно, произнесенные имена служат соединению цепи времен, являясь либо отсылкой к исходной ситуации первоначала, либо сакральным знаком, освящающим творимый поэтический мир.

Неординарность ситуации, в которой появляется имя, обязательна. Поскольку следствием названия должно явиться разрешение, либо новый виток движения, имя используется для достижения кульминации, того предела, к которому стремится текст:

На мессе б со сводов посыпалась стенопись,
Потрясись игрой на губах Себастьяна. (1.1.197)

Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Вился, щелкал, царил и сиял соловей. (1.1.179)

Имя расставляет последние точки над *i*, создавая инициальную преграду для готовящегося рождения нового смысла. В первом случае на выходе возникает решение лирического героя: "Но с нынешней ночи во всем моя ненависть..." (1.1.197). Во втором – начинается дублирующее движение к достижению предела, но с иным исходным именем – соловьем: "Он как запах от трав исходил. Он как ртуть / Очумелых дождей меж черемух висел. / Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту / Подступал. Оставаясь висеть на косе" (1.1.179). Интересно, что, когда и эта восходящая линия доходит до своего пика, снова появляется Маргарита. Как видим, имя и провоцирует движение текста, и вызывается им. Добавим только, что заключительная строка стихотворения "Маргарита" сводит обе функции имени, чисто по-пастернаковски выделяя предмет через сравнение. Действие Маргариты характеризуется действием, которое совершает соловей еще в первой строке текста: "Разрывая кусты на себе, как силоск...". Так композиционно и семантически рамкой оформляется стихотворение, а все происходящие в нем "борения" текста замкнуты на заглавное имя – Маргарита.

Имя, вынесенное в название произведения, что особенно характерно для более крупных жанровых образований у Пастернака ("Детство Люверс", "Письма из Тулы", "Спекторский", "Лейтенант Шмидт", "Записки Патрика", "Доктор Живаго", в некотором роде "Девятьсот пятый год"), вызывает читательское ожидание метаморфоз и превращений, поскольку само имя в пастернаковском мире никогда не бывает ординарным. Это либо романтически окрашенные (Демон, Мефистофель, Офелия, Алеко), либо связанные с творчеством (Пушкин, Лермонтов, Шекспир, Шопен, Бетховен), либо мифологические герои (Ганимед, Елена). Имена, выделенные своим непривычным звучанием – Люверс, Спекторский – вызывают эффект остраненности, а насыщенные внутренней семантикой – Реликвимини, Живаго – умножают смысловую нагрузку текста. Не случайно ожидание делает ставку на имя, как на то ружье, которое рано или поздно должно выстрелить. При этом ожидание, подобно надеждам, связанным с вокзалом, с равной долей вероятности может реализоваться и не оправдать себя. Мы наблюдаем три варианта выхода из ситуации ожидания:

1) Ожидаемая провокация сбывается. "Мефистофель" (1.1.180)

Традиционная как будто оппозиция город/пригород (за заставами), заданная первыми строками стихотворения: "Из массы пыли за заставы / По воскресеньям высыпали...", оказывается мнимой – стихия оживает в городе ("Ломились ливни в окна спален..."), тогда как ушедших из него "бестолковых" расталкивают "пруды, природа и просторы". Отсюда – вполне закономерен дьявольский смех в финале.

2) Противоположная ситуация. "Шекспир" (1.1.181)

Тщательно создаваемая текстом атмосфера творчества с ее водностью (встающий из вод Тауэр, сырость стен); неформленной звучностью (звонкость подков, простуженный звон Вестминстера); гибельностью и болезненностью (Вестминстер, закутанный в траур; тесные улицы; стены, как хмель); непогодой ("мешкотно" падает "обрюзгший снег") и даже свершившееся творение – "сонет, написанный ночью с огнем, без пома-

рок", – все это оборачивается призраком, начинающим жить собственной жизнью, противореча создателю. Трансформация произошла, но она неожиданна, не спрогнозирована, как последствия всякого творчества.

3) Промежуточная. "Памяти Демона" (1.1.109)

Исходная властная, творящая сущность Демона ("парой крыл намечал, / Где гудеть, где кончаться кошмару") и ее внезапное проявление ("приходил") в финале не получают разрешения, но рождают новый виток ожидания: "Клялся льдами вершин: / Спя, подруга, – лавиной вернусь".

Целая группа географических названий, в силу сугубо пространственной своей принадлежности, представляет собой инициальные препятствия на пути лирического героя: Марбург, Венеция, Урал. Они обеспечивают одновременно перерождение героя и проявление уже "знающим" субъектом окружающей реальности в жизнь (как произнесенное Женей Люверс: "Мотовилиха!" – переводит последнюю из непроявленности в подлинное существование). Сравним:

Я вышел на площадь.

Я мог быть сочтен

Вторично родившимся...

(Марбург.1.1.106)

Вдали за лодочной стоянкой

В остатках сна рождалась явь.

Венеция венецианкой

Бросалась с набережных вплавь.

(Венеция.1.1.56)

Надо сказать, что имена порождают изменения, касающиеся не только лирического героя, но времени и пространства: рождается в мир утро ("Урал впервые" 1.1.78); как контраст состоянию героя гармонирующим солнцем "всходит" Балашов (1.1.124); констатирует смену времен года Спасское (1.1.209); разлукой встает между героями Мучкап (1.1.151). Последний, как мы видим, предвосхищает появление поезда, усугубляя драматизм его роли ("Увижу нынче ли опять ее? / До поезда ведь час..."). Таким образом, проведенные наблюдения дают нам возможность утверждать о провоцирующем значении имени в пастернаковском тексте, обеспечивающем движение и превращение, которое проявляется на всех текстовых уровнях.

Схематичное структурирование художественного мира Пастернака позволило наглядно представить роль и значение вокзала в этом семантическом пространстве. Подводя итоги, подчеркнем, что вокзал, насыщая и пронизывая собой плоскость текста, отзываясь в каждой части его структуры, каждым элементе, безусловно, сам претерпевает изменение. Текст возводит его в сакральный ранг, представляя в виде озаглавливающего имени, которое можно вызвать. При этом все текстовое пространство оказывается заряжено и заражено "вокзальностью". Но подобный переход трагичен для самого "вокзала", он перестает быть равноправным элементом поэтического мира, одним из многих – теперь он выделен, принесен в жертву более сильному самотворящему началу текста. Отсюда – его "использование" именно как знака в позднем творчестве Пастернака ("На ранних поездах", "Доктор Живаго").

§4. "ВОКЗАЛ" ПАСТЕРНАКА В ПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Как уже отмечалось, "вокзал", в качестве мотива вовлекающийся в литературное пространство рубежа веков, обретает статус новой мифологемы, наряду с подобными неологическими образованиями: электричество, железная дорога, трамвай, кинематограф и др. Анализ специфических способов создания мифопоэтических моделей, проявившихся в художественном творчестве начала XX века, так называемой "мифологии ассоциативных смещений", был предпринят применительно к трамваю и вокзалу Р. Тименчиком (189.135-143) и Н. Осиповой (153.73-80) соответственно. Обыденные, вполне реальные предметы (явления), склонные по своим внутренним характеристикам выступать в роли знаков, приобретают в искусстве, по словам Р. Тименчика, смысл "емких культурных символов", восходящих к "традиционным культурно-мифологическим символам". Кроме того, поддержкой мифологического статуса "вокзала" служит довольно широкое распространение и использование его в собственном мифотворчестве многими поэтами серебряного века.

При исследовании пути "вокзала" по поэтическим мирам нельзя оставить в стороне факт сильной привязанности новой мифологемы к ее семантическим предшественницам: "дому на дороге", "станции", выход которых за пределы и "увлечение" открывшейся "дорогой" чреват разочарованием, утратой, смертью. Этому давлению традиции подчинено восприятие железной дороги А. Блоком ("На железной дороге". 25.2.154). Вокзал здесь вынужден расплачиваться за чужие долги: ситуация, развитая в произведении, хотя и характеризуется Блоком как "бессознательное подражание эпизоду из "Воскресенья" Толстого (Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова в бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса" 25.2.388), явно задана пушкинским "Станционным смотрителем", что впрочем также возможно и у Толстого. Таким образом, поезд здесь элемент вторичный, лишь дубликат исходного символа, а потому его негативное восприятие и отторжение имеют более сложную и, действительно, бессознательную подоплеку. Поезд у Блока становится символом любовной страсти и одновременно низменности жизни: "любовью, грязью иль колесами / Она раздавлена – все больно..." Но ту же символику имеет и "дорога" вообще. Предзаданность символа поработает индивидуальность восприятия, подчиняет уже установившейся логике, определенному надтекстовому знанию.

Сходным образом воспринимает вокзал А. Белый. Не случайно одно из его стихотворений, посвященных этой тематике, носит название "Станция", хотя начинается с имени "вокзал" и насыщено "вокзальной" атрибутикой: паровоз, рельсовый путь, огни платформ, стрелка, переезд и т.д. (24.124-125). Отсыл к Л. Толстому достаточно очевиден: перед самоубийством старика появляется дама. Вслед за сюжетной канвой со смертельным исходом семантика смертоносности и безысходности переносится на вокзал и железную дорогу:

Мигают злые стрелки
Зеленым глазком...

Туда, туда – далеко,

Уходит полотно,
Где в ночь сверкнуло око,
Где пусто и темно.

Причем гибельность, исходящая от всего, связанного с вокзалом, доходит до гиперболы – лирический герой, только что констатировавший: "Лечу, свою жизнь загубя...", видит свою смерть в вагонной толчее:

Упала оконная рама.
Очнулся – в окне суетня:
Платформа – и толстая дама
Картонками душит меня. (24.123)

Все элементы известного нам пастернаковского освобождения, связанные с вокзалом, здесь рассматриваются с подчеркнута противоположной стороны: "раздольное поле" – символ пустоты, принимающей смертника; "обрывы откоса", "огни", "мост" – свидетельства отрешенности и необратимости; "неизвестность" исключает надежду, поскольку давит своей "упорностью" и "дымной вуалью"; присущая душе "непонятная речь", с ее возможным семантическим "выходом", перекрывается огненностью и жаром паровозной печи и т.д. – поезд уносит в никуда.

Н.О. Осипова связывает перенасыщенность "вокзала" семантическими характеристиками ужаса, гибельности, катастрофичности, безысходности с анти-центральной сущностью вокзала-здания, в отличие от храма, от которого им архитектурно унаследованы некоторые черты (153.74). Внешнее сходство двух зданий: "наличие башни, купола, принцип внутреннего пространственного деления" знаково отмечает вокзал, и тем острее противопоставленность соборности и анти-соборности. Вокзал, получая в распоряжение массу людских судеб, не стремится гармонично организовать ее, подобно храму, но своим смещением пространств, множественностью разнонаправленных движений, расчлененностью времени и звуковой неразберихой создает дисгармоничное чувство кризиса, рушащихся связей и су-

деб, предощущение смерти. Здание вокзала пугает человеческое и поэтическое сознание обманностью своей формы:

Не штык – так клык, так сугроб, так шквал, –

В бессмертье что час – то поезд!

Пришла и знала одно: вокзал.

Раскладываться не стоит. (М. Цветаева. Поезд жизни. 34.291)

"Бессмертье" в этом контексте ощущается М. Цветаевой горько-иронично, поэтическая интуиция, основываясь на определенном "знании" о вокзале, вынуждает героиню заранее создать определенный настрой перед приходом на вокзал, чтобы не попасть в его сети и не быть обманутой.

Нарочитая гиперболизированность ужасности вокзала часта в поэзии начала века:

А. Блок Мчит меня мертвая сила,
Мчит по стальному пути... (25.1.160)

А. Белый ... Поезд скорый
В полях вопит свистком,
Клокочут светом окна –
И искр мгновенный сноп
Сквозь дымные волокна
Ударил блеском в лоб. (24.122)

В. Маяковский В дырах небоскребов, где горела руда
и железо поездов громоздило лаз... (33.1.84)

Б. Лившиц Чугунной молнией – извив овечьих бронь!
... и снова тишь и сонь
Над мертвым – на скамье – в хвостах – виноторговцем.
(31.56)

М. Волошин В мутном свете увялых
Электрических фонарей ...

<...>

спят...

Меж ними бродит зараза –
И отравляет их кровь... (27.124)

Мифологическим страшным чудовищем ("пышущий дракон") с рабами-вагонами предстает "Зимний поезд" И. Анненского (21.89). Однако здесь подспудно намечается иное, близкое пастернаковскому, значение умерщвляющих элементов поезда. Характеризующие подробности: "влачатся тяжкие гробы, / Скрипя и лязгая цепями"; "с разбитым фонарем... / Среди кошмара дум и дрем / Проходит Полночь по вагонам" – все же далеки от приведенных выше типично зловещих качеств и признаков поезда. Явление Полночи, факт ее прохождения по вагонам заставляет читать исполненные страха и драматизма описания ситуации как инициальные. Полночь намеренно снабжена всеми губительными и отталкивающими свойствами:

Она – как призрачный монах,
И чем ее дозоры глуше,
Тем больше чада в черных снах
И затеканий и удуший.

Но вместе с тем, прохождение через ночь обещает успокоение, "забвение недугов". При всем ужасе происходящего за ночной период в вагонах (и как будто подтверждающего предубеждение против них), утро встречается с разочарованием, поскольку оно рассеивает иллюзию обретения покоя: "В глаза опять глядит терзанье...". Таким образом, пусть не исполненная, но уже наличествующая инициальная функция поезда (ночи в нем) весьма показательна. Интересно также специфическое восприятие Анненским противопоставленности вокзала и железной дороги ("Тоска вокзала" 21.88). Первый определяется статичностью "вечных будней", нескончаемостью скуки ("липкое жало"), душной атмосферой "пыльного зноя". Статичность отчасти повторяет неопределенные, незавершенные, либо отрицательные характеристики: "полумертвые мухи", "полудни", "линяло-зеленый" флаг, "забитый" киоск, "пролитая" известка и т.д. Символом неполноценности вокзала является однорукий кондуктор, вскрывающий в "обманувшем свиданьи" семан-

тику разлуки. Кондуктор – тот же "несгораемый ящик" – свидетель нескончаемых встреч и разлук, превратившихся для него в единое целое: свидетель вечности (если ящик не сгорает, то кондуктор – "у часов в ожидании". Поезд, напротив, рассматривается как возможность спасенья от вокзала:

Подползай – ты обязан:

Как ты жарок, измазан,

Все равно – ты не это! ["это" – вокзал. – Е.Т.]

Уничтожиться, канув

В этот омут безликий.

Прямо в одурь диванов,

В полосатые тики!..

Поезд сопряжен со смертью, но условной (в отличие от "вокзальной") – смертью обновления, поэтому гибель и безумие, в которые бросается лирический герой, желанны для него, ведь стихотворение заканчивается многообещающим выходом: !.. (зрительно и интонационно выделенным)¹.

Противопоставленность вокзала-здания и поезда-движения, обеспечивающая скрещенность как неперемное свойство "вокзальности", позволяет поэтическому сознанию приписывать собственно вокзалу самые разнообразные противоречия, столкновения, вплоть до разрывов. Безусловно, вокзал – перекресток в первоначальном его значении средоточия мирового хаоса, места разгула inferнальных сил и т.п. Поэтому именно здесь для бунтующего сознания, например, у Маяковского, становится возможным совмещение небесной и земной плоскостей (заметим: с помощью объединенных усилий Дьявола и железнодорожных линий!):

А над всем этим

дьявол

заревом зевот дымит.

Это в созвездии железнодорожных линий

¹ Трагической предрешенностью оказывается в этом контексте смерть И. Анненского на вокзале.

стоит

озаренное порохowymi заводами

небо в Берлине. (33.1.272)

Вообще, искажение реальной перспективы в восприятии вокзала человеком начала века находится в прямой зависимости от эпохального события в научной и культурной жизни тысячелетия – появления фильма Л. Люмьера "Прибытие поезда к вокзалу Ла Сиота" (1895). Не только пугающая картина надвигающегося поезда, но одновременность ощущений реальной глубины пространства и его объемности, неподготовленность к познанию подобного совмещения создают устойчивое амбивалентное отношение к поезду и, как следствие, к вокзалу. Ю.Г. Цивьян, исследуя символику поезда в раннем кино (221), подчеркивает момент специфической пульсации восприятия, "колеблющегося между трехмерной и двухмерной интерпретацией киноизображения". Думается, подключение памяти о виденном зрелище обуславливает фиксацию поэзии на совмещающей/трансформирующей функции "вокзала". Так, перекресток, переходя на плоскости в пространственное восприятие, предстает распятием. Знаком смерти и воскрешения, разъединения (мира на четыре части) и совмещения (к своему центру четырех сторон света). У М. Цветаевой:

Покамест день не встал

С его страстями стравленными

Из сырости и шпал

Россию восстанавливаю. (34.1.206)

Крестообразность создается вертикалью "сырости" (далее в тексте – "из сырости – и свай") и горизонталью "шпал". Но в цветаевском контексте горизонталь смерти все же довлеет над поднимающей, освобождающей семантикой вокзала, совмещение не удерживается, и Россия предстает действительно распятой – уничтожена "линиями", возвращена на перекресток:

Без низости, без лжи:

Даль – да две рельсы синие...

Эй вот она! – Держи!

По линиям, по линиям...

Синтаксические разрывы вызывают незримый и неназванный поезд, дребезжаще-стучащий (з-з-з-ж-с-с-ж) и несущийся по распластанной России (удвоение и обрыв заключительной фразы: "По линиям...").

Идея гармонизирующей крестообразности реализуется у Б. Пастернака в "Возвращении", где, сохраняя все катастрофические признаки ("в апокалипсисе мост"), мир переживает посвящение, зафиксированное именно в появлении поезда.

Пересечение на вокзале (или в "вокзале") мотивов разлуки и соединения, столь частое в поэзии XX века, также имеет двоякий смысл. Первый, очевидно возникающий, обусловлен традиционной смысловой заданностью разрушения, расколотости мира, его конечности.

М. Цветаева

Крик станций: останься!

Вокзалов: о жалость!

И крик полустанков:

Не Дантов ли

Возглас:

"Надежду оставь!" <...>

Колеса любимых увозят! <...>

"Жизнь – рельсы! Не плачь!" (34.1.242)

А. Белый

В пустое, раздольное поле

Лечу, свою жизнь загубя:

Прости, не увижу я боле –

Прости, не увижу тебя. (24.123)

Другой смысл появляется более сложно – в момент разрыва между разлукой и встречей, в той самой пустоте, которую обеспечивает мгновение пересечения или расхождения линий вокзального движения, момент частый, повторяющийся, но трудно уловимый из-за суетности и перенасыщенности самой идеи "вокзальности". Такой порождающий разрыв мы наблюдали у Пастернака

нака и рассмотрим теперь у И. Анненского и Н. Гумилева. Стихотворение Анненского "В вагоне" (21.89) сюжетно оформляется предпочтением "разлуки" "встрече". Хотя последняя присутствует на уровне обещания: "До завтра!" и виновности героя, направляющей его "встречное" движение; однако стремление к "разлуке" более категорично: "мы ... квиты", герой "не желает" жить грезами и мольбой. Разлука здесь не обещает встречу, напротив отрицает, уничтожает всякую ее возможность. Этот разрыв устойчивой дополнительности фиксируется мотивом "застывания", пронизывающим стихотворение:

Довольно дел, довольно слов,
Побудем молча, без улыбок,
Снежит из низких облаков,
А горний свет уныл и зыбок,
<...>
... стекло с налипшей ватой ...
<...>
... той зари,
Вокруг которой все застыло.

В этом пустом пространстве, в котором отсутствует даже движение, рождается выбор героя: "хочу ... глядеть на белые поля". Он не просто подчиняется разлуке, он выбирает ее. А следовательно, выбирает поезд. Однако это не выбор смерти, возможный у А. Белого, или бегство из жизни-вокзала в смерть, как у М. Цветаевой. У Анненского поезд – это выбор жизни, подобно тому, как у Пастернака вокзал предстает концентрированным сгустком жизни, "целой историей взаимоотношений". Показателен факт пустоты, в которой у Пастернака, правда, в других целях, но также снимается оппозиционность встречи/разлуки.

И я оставался и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда с очевидностью рельса

Два мира делились чертой. (1 редакция "Вокзала" 1.1.433)

Согласимся с В. Альфонсовым в том, что "пустота" столицы здесь не связана с романтическим мироощущением, а скорее следствие разлуки – столица "опустела" (41.22). В границах этой пустоты трагизм разделения словно стирается: "покинувший землю экспресс" представляется ангелом, а лирический герой в момент разрыва пространства переживает буквальную связь с миром – "греется".

У Н. Гумилева "встреча" оказывается осуществимой после переживания инициационного момента преодоления вагона. Существенно, что при этом трамвайный вагон соотносится с вокзалом (выносит к вокзалу): "Видишь вокзал, на котором можно / В Индию Духа купить билет" (28.268). Прохождение сквозь время и пространство, через огонь и воду заканчивается условной смертью героя: "Голову срезал палач и мне..." Только после этого исполняются его просьбы об остановке вагона. Бешеное движение трамвая в инфернальном пространстве обеспечивает мифологическую встречу не только с героиней, но с самой разлукой. Трамвай догоняет разлуку. Именно неожиданность подобной встречи разрывает прежнюю установившуюся статичность взаимоотношений встречи-разлуки:

Шел представляться к Императрице

И не увиделся вновь с тобой.

Разрыв провоцирует новое движение в этой связке, а как следствие – трансформацию пространства ("И сразу ветер знакомый и сладкий...") и, главное, самого героя. Он обретает новое знание, недоступное ему раньше ("Понял теперь, что наша свобода – / Только оттуда бьющий свет ..."). Поэтому зеркально меняются положения, уровни существования героя и героини: "отслужу молебен о здравье / Машеньки, и панихиду по мне". Встреча происходит как отражение: как только герой постигает случившееся и называет Машеньку по имени, он снова теряет ее, теперь окончательно. Перерождение требует жертвы.

Идея изменения, связанная с вокзалом, или идея "выхода", как мы ее определяли применительно к тексту Пастернака, имеет массу форм выражения:

1) ей подчинено сюжетное развитие произведения (И. Анненский, Н. Гумилев, Б. Пастернак);

2) метафорическим знаком возможного выхода является восприятие "вокзала" в качестве начального дотворческого пространства. Подобное пространство создается специфическим подбором образов и рядом стилистических приемов. Перенасыщенность "вокзального" текста насекомыми (мухами – Анненский, Волошин; пауками – Лившиц; бабочками – Пастернак; москитами – Волошин; червями – Мандельштам), а также чудовищами (дракон – Анненский, гарпии – Пастернак) отмечена Н. Осиповой (153.76). Этот "зоологический сад" (Гумилев) дополняется семантическим рядом концентрированного пространства: "несгораемый ящик" Пастернака, "стеклянный лес(шар) вокзала" Мандельштама, "короб женских тел" Цветаевой. Однако не всегда подобное соседство предвещает близящийся конец, как в крайней степени у М. Цветаевой. Напротив, часто это – предвестие начала; стихийность неорганизованного мира, замкнутая в разного рода "ящиках", служит постоянно присутствующим знаком вечности, как это явственно видно у Пастернака. Между этими двумя полюсами курсирует семантика хаоса в русской поэзии XX века. То же самое движение можно отметить в осмыслении вокзала как живого существа, способного плакать: "поезд плачется" (А. Белый. 24.120). С одной стороны, это пересекается с пастернаковским родственным отношением к вокзалу и насыщению его дождями – слезами мира. А с другой – категоричное цветаевское: "Жизнь – рельсы. Не плачь!", где не только вокзал (рельсы) представляется мертвой материей, но и жизнь уподоблена смерти. Между ними "Ночной вокзал" Б. Лившица (31.56) с образом вокзала-паука, капающего "по стеклу корявыми ногами"; "скользкие стены вагонов" М. Волошина, которые "сечет дождик" (27.17), а также "смятенье и слезы" "скрипичного строя" вокзала О. Мандельштама (32.1.95).

3) одним из вариантов выхода служит представление о "вокзале" как об иллюзорном, фантастичном мире.

М. Кузмин Отрадно улетать в стремительном вагоне
От северных безумств на родину Гольдони
И там на вольном лоне, в испытанном затоне
Вздыхая отдыхать ... (30.32)

М. Волошин Снова дорога. И с силой магической
Все это вновь охватило меня:
Грохот, носильщики, свет электрический,
Крики, прощанья, свистки, суетня ... (27.16)

Н. Гумилев Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ ... (28.268)

О. Мандельштам Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в эллизиум туманный
Торжественно уносится вагон. (32.1.95)

Б. Пастернак Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал,
И в пепле, как *mortuum caruit*
Ширяет крылами вокзал. (1.1.433)

Говоря об идеальной картине мира, вспомним размышления М. Эпштейна, который в связи с "резкими погодными переменами от месяца к месяцу" вынужден "собирать целостную картину природы из разных сезонных отрезков, как бы восстанавливая в самом движении времени неподвижный, прекрасный образ вечности" (229.132). Думается, что идею воссоздания вечности преследует идеальность, открывающаяся за порогом "вокзала". Наследием исходной inferнальной семантики "вокзала" является предельная психологизация идеального пространства, драматизация его противопоставления реальным переживаниям субъекта. В этом контексте, вокзал видится как невоплотимая иллюзия, а выход – указанным, но недостижимым. Отсюда –

появление элементов фантастики в описании "вокзальной" и "завокзальной" картины. Следуя за М. Эпштейном, к такого рода фантастическим приемам мы можем отнести:

= смещение времени и пространства (Гумилев: "заблудился в бездне времен", "проскочили сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену". Множество подобных примеров мы видели у Пастернака);

= удвоение и множество ("твердь кишит червями", ночные звуки образуют "жор", а вокзал – "скрипичный строй" – у Мандельштама; "вороний грай", "звоны лютни", "дальние громы" – предвестники трамвая у Гумилева) – то, что у Пастернака мы определяли как стремление к предельной насыщенности;

= "фантазия хрупкости". Непостижимое "вокзальное" пространство может быть легко утрачено, разбито ("стеклянный шар (лес, небо) вокзала", противостоящий железному миру; "разорванный скрипичный воздух" – Мандельштам. "И сказка ползет, я клочки околесицы / Мелькая бинтами в желтке ксероформа, / Уносятся с поезда в поле ..." – Пастернак);

= "фантазия пустоты" – исчезновение в картине каких-либо составляющих. Трамвай "летит", оставляя огненную дорожку в воздухе, через времена и пространства (Гумилев); участвующие в концерте на вокзале скрипки, фортепьяно, равно как павлиний крик, явлены лишь метафорически – следовательно, актуально пространство пустоты – сон (Мандельштам); из пустоты ночи рождаются паровозы (Пастернак);

= мифологическая фантазия. Чаще всего связанная с антропоморфизмом действующих персонажей (Полночь – у Анненского, аокиды – у Мандельштама) или более конкретно – персонификацией (всадник у Гумилева вызывает несколько образов: ночь (черный всадник), Петра и Командора).

К перечисленным приемам следует добавить:

= использование "сильнодействующих" средств (Кузмин – "стремительный вагон", способный унести в идеальную страну; Мандельштам – "паровозные свистки" соединяют разорванный воздух, "горячий пар ... слепит";

- Пастернак – "пышут намордники гарпий", застилая глаза, "вспыхнувший бензин" приводит человека в шоковое состояние);
- = оксюморонные, абсурдные построения (Кузмин – "вздыхая отдыхать", Мандельштам – "твердь кишит", Гумилев – "бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик... Что умер в Бейруте год назад", Пастернак – "выплеснутый чай, / Присохший к жарким лбам...").
 - = использование предельных, гиперболизированных характеристик ("северные безумства", "чары пленительные и острые" у Кузмина; огненность при свете, "мчался бурей" – у Гумилева; "мечом снопа" – у Лившица, и множество отмеченных нами примеров у Пастернака);
 - = условность ситуации (Волошин: "Чудится...", Мандельштам: "И мнится мне...", "Это сон..."; Пастернак: "Бывало...").
 - = наличие оппозиционности: высокое/низкое, жизнь/смерть, космос/хаос, день/ночь (у всех названных авторов).

Таким образом, идея выхода из вокзальной ситуации, с последующим перерождением героя и гармонизацией мира, иногда имплицитно, а порой явно присутствует в русской поэзии исследуемого периода. Подчеркнем, однако, что только в пастернаковском варианте она получает свое окончательное развитие. Поэтому для уточнения специфики и уникальности этого явления нам видится продуктивным сопоставление трех поэтических систем, в которых наиболее четко и полно оформилась концепция "вокзальности": М. Цветаевой, О. Мандельштама и Б. Пастернака. Цветаевская и пастернаковская интерпретации представляет собой полюса "вокзальности": вокзал-смерть и вокзал-жизнь, вариант Мандельштама колеблется между ними.

Начнем с того, что внутренняя оппозиционность, содержащаяся в "вокзале" (движение/статика, встреча/разлука и т.д.) не вызывает у поэтов разногласий, напротив, намеренно подчеркивается, даже у Пастернака. Но наличие оппозиционности лишь исходная точка, она существует и в обыденном понимании вокзала. Другое дело – следствие оппозиций, движение поэтического текста.

Наиболее принципиальное противоречие жизнь/смерть.

Не штык – так клик, так сугроб, так шквал, –

В бессмертье что час – то поезд!

Пришла и знала одно: вокзал,

Раскладываться не стоит. (М. Цветаева. 35.2.291)

Ожидание смерти предзадано. Катастрофа неминуема, а потому варианты ее множатся: не штык – так клык... Строка перенасыщена, элементы однородны, следовательно, усиление производимого эффекта должно исходить только от их массовости. Однако семантический пик стерт – бессмертие не воспринимается всерьез, смерть не страшна. Она обыденна: "пришла и знала..." – прерывистость ритма в последних двух строках сглаживается. И в качестве подтверждения – начало следующей строфы: "На всех, на все – равнодушьем глаз, / Которым конец – исконность...". Вокзал окинут равнодушным взглядом, а безразличие есть неразличение противоречий.

Интересен еще один факт: отношение лирической героини к вокзалу, который выступает очевидным знаком смерти. Одновременно жесткое, жесткое:

В окошечках касс,

Ты думал – торгуют пространством?

Морями и сушей?

Живейшим из мяс:

Мы мясо – не души! (Крик станций. 34.1.242)

и отмеченное острой необходимостью, желанностью: "О как естественно в третий класс / Из душности дамских комнат!" Героиня нуждается в вокзале, а потому так подчеркнута груба в обращении с ним. Смерть оказывается гораздо ближе, чем вокзал. Смерть в "духоте" и "фальши", которые становятся у Цветаевой семантическими определителями жизни: "Папильоток, пеленок, / Щипцов каленых, / Волос паленых, / Чепцов, клеенок, / О-де-ко-лонов –/ Смейных, швейных / Счастий..." (35.2.291). Бессоюзное перечисление, как и в предыдущем случае, подавляет своей безудержной мощью, мощью количест-

ва, и, безусловно, вызывает романтическое желание оттолкнуть все это или бежать самому. Вспомним, как подобное нагромождение происходило у Пастернака. Предметный или событийный ряд выстраивался по нарастающей, таким образом признак, качество, характеристика достигали предела своего движения. Мир перенасыщался, но его состояние восходило к кульминационному пику, за которым давление не имело значения, поскольку переливание за край обеспечивало естественный выход из ситуации.

Предельность Цветаевой другого рода. Заданная логикой романтического максимализма, она диктует постоянное присутствие над текстом некоего знака абсолюта, который требует от всех уровней текста максимального выражения (как максимального напряжения и кризисности). Было бы поверхностным воспринимать предельность цветаевского мироощущения как настроение безысходности. Напротив, предел созидателен: только максимум напряжения способен к порождению. Если Пастернак идет к достижению предела, то Цветаева в нем существует. Пустота – мгновенная у Пастернака, возникающая на пике предельности перед последующим срывом, у Цветаевой – "место пусто", "рабочий рай". Для Пастернака "пустота" – промежуток, медиатор, нечто обязательно производительное, деятельное. У Цветаевой: "только пустота ничего не навязывает, не вытесняет, не исключает" (34.2.39). С точки зрения Цветаевой, не принципиальна процессуальность в "достижении свободы" (освобождения), для нее свобода – данность (либо не данность – ее отсутствие): "Всю лестницу божественную – от: / дыхание мое – до: не дыши!" (заметим: не "постигаю", а "знаю"). Поэтому вокзал для Пастернака – предел, за которым нечто, а для Цветаевой – предел существования, здесь, сейчас.

Цветаевский текст во множестве своих препинаний и разрывов как будто каждый раз набирает дыхание, а потому каждый новый период начинается с начала, с прежней страстью, и приходит к концу "выдохшимся", но не вырвавшимся из собственных цепей. Смерть всегда над текстом, как над жизнью. А потому нет оппозиции жизнь/смерть, ее ценностные полюса смени-

лись на противоположные. В цветаевском понимании есть жизнь=смерть и ТОТ мир¹. "Вокзал" становится средством связи с ТЕМ, называемом в нашем (перевернутом для Цветаевой) пространстве – миром смерти. Не случайно единственным истинным символом общения с Пастернаком Цветаева избрала вокзал.

А причины цветаевской жестокости в обращении с вокзалом лежат в другой плоскости. В плоскости, определяемой оппозиционной парой встреча/разлука. Если у Пастернака каждый из членов оппозиции настолько пре-допределяет другой, что постепенно отождествляется с ним (встреча-разлука составляют извечный повторяющийся цикл), то у Цветаевой оппозиционность снимается другим способом: возвращения не может быть. Разлука не только доминирует, она единственна. Потому что: "От нас? Нет – по нас / Колеса любимых увозят!" (34.1.242). Расставание – это не движение противоречия – в сторону, это движение через, безжалостное умерщвление: "с такой и такую-то скоростью в час". Оказывается, жизнь – не только смерть, жизнь – это рельсы. Жизнь, любовь, вокзал (как и у Пастернака) находятся по одну сторону, но на этой же стороне и смерть. И только по этой причине вокзал равен смерти. Та семантика ужасности, inferнальности, которая отталкивает русскую поэзию в большинстве ее образцов от вокзала, напротив, чрезвычайно притягательна для Цветаевой: "Без рва и без шва / Нет счастья. Ведь с тем покупала?" ; "Хотя бы в фонарный сток / От этой фатальной фальши...". "Крик станций", вынесенный в название стихотворения, на самом деле – крик героини, потому что ее стремление – "есть шпалы":

Площадка. – И шпалы. – И крайний куст

В руке. – Отпускаю. – Поздно

Держаться. – Шпалы. – От стольких уст

Устала. – Гляжу на звезды. ("Поезд жизни")

Порыв героини дублируется движением паровозов:

¹ См. письма М. Цветаевой – Б. Пастернаку от 14 февраля, 9 марта, 26 мая и 10 июля 1926 г. об "истинной встрече ТАМ" (15.172).

К крик паровозов,

Железом потряс

И громом волны океанской... ("Крик станций")

Ускорение ритма с помощью неполных, назывных предложений и эллиптических конструкций прерывается синтаксической фиксацией предложения – точкой и повтором номинации "шпалы" – в первой ситуации, и разрывом (точкой) внутри предложения – во второй. Вокзал, как и у Пастернака, повторяет судьбу героини и даже обещает ей выход, но это дверь в одну сторону. Возврата нет и быть не может. Как нет каких бы то ни было изменений типа лирического субъекта в "вокзальном" пространстве. Инициальная функция "вокзала" не существенна, поскольку не требуется ни перерождение, ни обновление. В условиях романтического конфликта мир не может быть принят ни на каких условиях, следовательно, все помыслы поэта связаны с иным пространством.

В этом смысле совершенно иную картину представляет художественный мир О. Мандельштама, где инициальных моментов более чем достаточно. "Стеклянный лес" и "шар" вокзала выполняют роль своеобразных сакральных знаков посвящения: через них (в них) уносится поезд "на звучный пир в эллизиум туманный" ("Концерт на вокзале" 32. 1.95). А пир в эллизиуме известен как праздник праведников в после-смертном пространстве. "Огромный парк", сужающийся до "вокзала", концентрирующийся в его "стеклянном шаре", являет собой вечность и ее отражение. Отсюда – магическая замороженность мира: "Железный мир опять заморожен", подкрепляющаяся контрастирующим движением внутри строки – железный/мир я звуковым обрамлением: жел-жён. Подчеркнутая дискретность, хаотичность видения также работает на создание атмосферы ожидания: осложненное дыхание, "дрожание" вокзала, "дикие" звуки ("павлиний крик и рокот фортепьянный") и т.д. Нагнетение подобных признаков порождает "безумное пространство", влияющее как на происходящее – "скрипичный строй в смятении и слезах", так и на героя. Его подавляет страх, и, как следствие, он перестает

различать действительность и сон ("И мнится мне..."). Но в отличие от Пастернака, мир которого в "безумии" обретает гармонию, а лирический герой – поэтический дар, и Цветаевой, для которой "безумие" – выход в ТОТ мир, у Мандельштама безумие – это лишь показатель хаоса, предчувствие катастрофы, не имеющее творческой силы. Являющаяся в финале стихотворения музыка (в противовес разнородным звукам, насыщающим текст) звучит на тризне. Момент поминальной ее функции искушает нас трактовать ее амбивалентно: в погребальном и воскрешающем аспектах. Но текст не позволяет этого: "В последний раз нам музыка звучит!" и предшествующее: "Горячий пар зрачки смычков слепит". Переход намечен, вся атрибутика, используемая для этой цели и находящая применение у Пастернака, присутствует, но финал отмечен горечью и покорностью. Даже сон, такой удобный и возможный способ выхода из пугающего безумия, единственно приемлемый для Цветаевой вариант общения в этом мире, преодолевающий время и пространство, соединяющий разрозненные жизнью души, восстанавливающий начальное – "до первого рассвета" – Единство (15.172), даже сон героя подвластен страху. "Это – сон" – попытка уговорить себя, заговорить от чар страха.

Противоречивость "вокзала" ярко выражена, здесь реализуется центральное для Мандельштама противоречие между хаосом и гармонией (жизнью и смертью): с одной стороны – разноголосица, раздробленность, аморфность, душность, кипение, гниение, утробность, молчание; с другой – легкость, полетность, музыкальность, звучность, кристальность, воздушность. Точно так же "сени" ("В стеклянные я упираюсь сени") – очевидно рубежное место (между крыльцом и центральной частью дома) – присутствуют в своей двойственной функции: герой "упирается" в сени при входе (и дальше его не пускают) или при отступлении. Подобный неосуществленный выбор героя оставляет и его самого, и мир в состоянии "безумия", безусловно, в этой ситуации гибельном:

И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит,

В стеклянные я упираюсь сени;
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит.

Показательна 4-я строка ("Горячий пар..."). Логика текста подсказывает, что пространство этой строки должно занимать пояснение, раскрытие загадок предыдущего, недоговоренного сообщения о "сенях". Но поскольку выбор героя не совершен (в первый раз – в реальности – он опоздал, событие "вокзала" свершилось без него (2строфа); сейчас – в видении – ему дается второй шанс), место лидера занимает "поезд". Возможно, именно этот образ является нам в качестве смычка на струнах рельс. Его устрашающая семантика не отталкивает лирического героя, но все-таки становится непреодолимой преградой на пути сближения, освоенном, пусть в разной степени, Пастернаком и Цветаевой. Герой Мандельштама всегда четко различает, где жизнь, а где смерть. Поэтому вокзал не реализует для него возможность выхода. Музыка, искусство, рождающееся на вокзале, есть творчество самого вокзала, концерт его оркестра. Лирический субъект только свидетель, что в общем очень сходно о мироощущением пастернаковского героя начала 1910-х годов.

О. Мандельштам по-своему совмещает пастернаковскую и цветаевскую разработку "вокзальной" проблематики, что особенно отчетливо проявилось в более позднем стихотворении 1931 года:

Мы с тобой на кухне посидим.
Сладко пахнет белый керосин.
Острый нож, да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,
А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,
Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал. (32.1.160)

"Вокзал" при всей своей гибельной семантике оказывается менее страшным, чем жизнь. Здесь герой находит спасение от смерти. Доверившись "вокзалу" и перейдя в его мир, герой становится потерянным для действительности, его невозможно "отыскать".

ИТОГИ

1. "Безумие" с его основополагающими характеристиками предельности и остранения является в поэтическом мире фактором "разрешения" – возможности и освобождения. Специфический момент рубежности, формируемый "безумием", в пастернаковском творчестве получает овеществленное, метафорическое выражение в "вокзале".
2. "Вокзал" предстает устойчивой мифологемой как для поэзии серебряного века, так и для всей интеллектуальной жизни столетия. Своеобразие новой мифологемы заключается в совмещении смысловой нагрузки мифологем-предшественниц (лодка-река, гора-дорога, дом-бездомье) и новейших семантических коннотаций. Тем самым приобретает колоссальную экзистенциальную значимость и, как следствие, возможность выступать в роли структурообразующей основы поэтического мира-мифа.
3. Идея "вокзальности" представляет собой сложную семантическую систему со следующим рядом коннотаций: движение, перемещение, рубежность, пограничность, гибельность, утрата, болезненность, трансформация, обновление, возрождение, инициальность, кризисность, предельность, насыщенность, остраненность и др.
4. "Вокзальность" становится выражением текстовых сдвигов. Первым оказывается сдвиг оппозиций. Нарушение традиционных представлений о логике взаимодействия членов оппозиции начинается с изменения оценочных полюсов внутри оппозиционной пары. Далее – одни противостояния разрушаются, утрачивая принцип дополнительности, другие усложняются до системообразующих, становясь "пучками" признаков, по одним из которых – отождествляются, по другим – противопоставляются. Таким об-

разом, возникает не полюсность, а пересеченность вступающих в противоречие семантик, образов, идей. Классическая оппозиционность сменяется гармонизирующей крестообразностью.

5. "Перекрестное" положение "вокзала" вызывает смещение пространственно-временных связей: сгущение хронотопа, его дискретность, наличие одновременных разнонаправленных или борющихся движений, носящее характер мистификаций. Магическим атрибутом "вокзала" становятся крест и круг, создающие своеобразную поэтическую вселенную и формально организующие текст.
6. Вместе с тем "перекресток" вызывает смертельность, семантически присутствующую в "вокзале". Последний предстает уникальным инициальным пространством, проявляя в этом свои генетические связи о "безумием". Поскольку "безумие" выступает в пастернаковской системе в качестве креативного начала, ситуация инициации (посвящения) мыслится как чудесная: переход через "вокзал" сопровождается ожиданием. А потому тщательно организуется в соответствии с заданным ритуалом.
7. Рубежное пространство характеризуется насыщенностью и размытостью. Это пространство «до...». Лишь накопление трансформаций обеспечивает кардинальный сдвиг: посвящение героя и обретение миром СЛОВА. Мир назван, а значит, переведен в иное изменение. "Вокзальность" влечет за собой как превращение самого вокзала-здания в мистериальный центр, так и лирического героя, вступающего в пространство вдохновения, а также всей атмосферы текста. Принципиальное изменение состоит в том, что произведение не создается, а "рассказывает о себе, о своем рождении". Согласно закону мифа, процесс творения подается Пастернаком через его генетическое начало – семантический взрыв, вызванный вторжением "вокзальности" в предметное пространство текста.
8. Чудо возникновения стиха, его проявление из меональности, осмысливается поэтом как сотворчество – умение проникнуться "безумием" мира, когда тот становится рефлексией творца. Отсюда – самостоятельная жизнь

текста, непредсказуемость (из-за постоянных сдвигов смыслов, связей, оппозиций) результата на выходе – конечного мифа стихотворения.

9. Проведенные наблюдения приводят нас к специфическому восприятию "вокзала" и "творчества" в художественном пространстве Пастернака как коррелирующих мифосистем. "Вокзальное" сопровождает "творческое", всегда предопределяя, подготавливая момент превращения, перерождения, освобождения. Это происходит на мотивном уровне (например, в "Охранной грамоте"). Но идея "вокзальности" вторгается и в семантическое поле "творчества":

= "определения" поэзии перенасыщаются характеристиками раздробленности, множественности, хаотичности;

= малейший семантический сдвиг вызывает цепную реакцию превращений, возникновения метафор;

= расчлененный мир образует круговерть смыслов, насыщаясь всеподчиняющей сверхсвязью;

= внезапность, случайность возводят воспоминание (как творческий процесс) к статусу ритуала – обращения к началам, первоосновам мира. К тому же следствию приводит временная сгущенность "вокзала";

= как "дрожь" творчества, "кропание" воспринимается ритмичность, исходящая от "вокзальности";

= предчувствие творчества концентрируют в себе мотивы разорванности, прерванности, колебания, открытости и т.д.;

= поэзия представляется местом "между", она неуловима, неустойчива, неповторима;

= сущностью происходящего в поэтическом мире становится парадокс: явление читателю невероятного, неожиданного, противоречащего всякому здравому смыслу.

10. Композиционное и структурно-смысловое постоянство процессуальной связи: вокзал-безумие (предельная раздробленность, остранный взгляд на деталь и т.д.) – инициация (сдвиг, перекодировка) – творчество (новый

виток гармонизации) говорит о ее несомненной значимости для эстетики Пастернака. Цикл замыкается, бессмертие мира утверждается искусством. И как вариант: "вокзал" является связующим звеном в исходной цепи пастернаковской системы мир, ищущий форму – поэзия.

11. Творчество не только предчувствуется и ожидается на вокзале, здесь оно обретает процессуальность и, более того, осязаемость, когда становится возможным его описание через "вокзальные" категории.
12. "Вокзал" как элемент текстовой структуры двупланов:
 - 1) он выступает провоцирующим началом для возникающего текстового движения. Имманентная жизнь произведения оказывается подчинена законам, созданным и заданным "вокзальностью";
 - 2) возможен обратный процесс, когда текст, оформляя и осознавая сущность произошедших в нем изменений (движений), порождает "вокзальность" как необходимую ему идею, или вызывает "вокзал" как нужный ему знак.
13. Сакрализация вокзала, безусловно, означает его первостепенную роль в поэтическом пространстве. Но также представляется трагичной для собственного действенного, творящего, живого начала вокзала, которое приносится в жертву более сильному текстовому самосозидающему движению.
14. Пастернаковская версия "вокзальности" (и реализующей ее мифологемы "вокзала") является наиболее разработанной и многоаспектной в поэтическом контексте серебряного века. Специфика ее заключается в отказе от однолинейности, однозначности и статичности. Мифологема "вокзала" так же подвижна и подвержена трансформациям, как формирующая ее идея "вокзальности". В отличие от наиболее распространенного, идущего от традиций русской классической литературы и подкрепленного последующими общественно-историческими событиями, восприятия вокзала в преобладающей inferнальной, губительной семантике, данная мифологема у Пастернака представлена во всей неординарности дополнительной связи жизнь-смерть, встреча-разлука, движение-статика, старое-новое. Кроме

того, своей сильной опорой на идею "безумия" обретает возможность смещения оппозиций и полного их снятия в реализации момента перехода на новый уровень, изменения и превращения.

15. Вокзал у Пастернака вырывается из характерной для поэзии начала века иллюзорно-фантастической его окрашенности. Напротив, он абсолютно реален, в прямом смысле родственен и лирическому герою и его миру. Элементы необычности, неординарности, непредсказуемости важны Пастернаку как показатели чудесности "вокзала", его мощной творящей энергии.
16. Ни в какой другой поэтической системе не разрабатывается в такой мере идея "выхода" (и глубже – возрождения, воскрешения, перерождения), связанная о "вокзалом". Уникален также такой элемент движения пастернаковского текста, как "вызов". В нашем случае – вызов "вокзала" в качестве знака ситуации, действия или изменения, произошедшего с героем.
17. "Вокзальностью" определяется текстовое движение на разных уровнях: от фонетического до синтаксического, от семантического до стилистического. Как ни у кого другого, "вокзал" у Пастернака становится своеобразным ключом, открывающим поэтическую систему.

ГЛАВА 3. ПОЭТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ ПАСТЕРНАКА: ПУТИ ТРАНСФОРМАЦИИ МИФА

§ 1. СПЕЦИФИКА ПАСТЕРНАКОВСКОГО МИФОМЫШЛЕНИЯ

Итак, творение поэтической вселенной, ставшее целью и центральной идеей пастернаковского творчества 1910-1920 годов, происходит по законам мифа и с опорой на исторический прецедент. Завершая исследование, приведем в систему наши наблюдения и выводы, связанные с проблемой мифотворчества поэта. Апелляция к мифу в изучении художественного мира Б. Пастернака принципиальна для нас еще и потому, что именно мифом определяется и в нем проявляется такая существенная характеристика поэтического сознания, как "безумие". Мы допустили предположение, что "безумное сознание" позволяет не только извлечь из памяти "родовую субъективность" и вместе с ней архетипические образы и связи, но пойти дальше. Своеобразие пастернаковского мифотворчества состоит в том, что поэт не просто использует архаическую форму мировосприятия для облачения в нее современного индивидуального опыта, а остранившись и исполнившись знания, естественно и интуитивно творит самобытный миф. Именно творит, а не создает. Для Пастернака (и это весьма значительный факт) миф не литературный прием, не фантастическая условность, а живая, на глазах оформляющаяся реальность. Иначе говоря, миф в его исконном, первоначальном понимании: "в словах данная чудесная личностная история" (126.169,170).

Надо подчеркнуть, что пастернаковское мифотворчество, попадающее в обширный контекст поэтических мифосистем начала XX века, во многом существенно отличается, скажем, от житнетворчества символистов (пересоздания мира по модели эстетического творчества), либо уникального "попадания" в миф, осуществленного М. Цветаевой, когда наличествующая в мировосприятии художника мифологическая установка высвобождается из пластов сознания в процессе творчества. Миф в XX веке перешел из содержательной в категорию формальную. Это средство выражения идей, разрабо-

таных в чисто мировоззренческой сфере. Миф начинает восприниматься в качестве эстетического феномена, сокровищницы образов и становится традиционным словарем искусства. Для Пастернака первостепенным является творческое начало мифа, его порождающая энергия. Этот мощный силовой поток, исходящий из глубин человеческого инстинкта, представляется ему родственным поэтическому вдохновению, а потому возможным оказывается если не отождествление, то родство мифа и поэзии. Вопреки историческим закономерностям Пастернак разрушает преемственную, стадиальную связь мифа и литературы и заставляет их сосуществовать в одном времени и едином мифопоэтическом пространстве.

Специфика пастернаковского обращения к мифу состоит в том, что при наличии характерных образов, сюжетов и мировоззренческих закономерностей, все эти элементы не используются поэтом в качестве приема, за редким исключением, но создают некую атмосферу, точку отсчета, ориентир для поэтического творчества. В отличие от символистов, миф для Пастернака не является ни целью, ни средством поэтических исканий, поэтому его эстетическая система вовсе не ориентирована на миф как универсальную категорию. Происходит обратное: миф в своем подлинном, исконном проявлении проговаривается устами поэта. Следует говорить о мифологическом мышлении Пастернака.

До сих пор специально не занимаясь этим аспектом, но постоянно имея в виду его надтекстовое присутствие, мы замечали незакономерное, часто не укладывавшееся в рамки собственно мифологического мышления, движение. Выскажем предположение, что по каким-то причинам в творческом пастернаковском мифе, строго ориентированном на "вековечный образец", происходили невидимые, но существенные трансформации. Итоговый миф, при всем его подобии, оказался не похож на свой ориентир. Доказательства нашего тезиса, а также те причины, которые обусловили произошедшие изменения, мы предполагаем найти, исследуя специфику мифологического мышления Пастернака.

Особенности мифологического мышления в первобытном мире обусловлены "еще-невыделенностью" (Е. Мелетинский, 137.165) человека из окружающего природного мира и, следовательно, переносом на природные объекты его собственных свойств, страстей, процессов жизненной деятельности. Такое наивное очеловечивание всего видимого еще не является ощущением инстинктивного родства с природным миром, скорее представляется "неумением качественно отдифференцировать природу от человека" (137.165). При этом, принимая себя за внешний мир, первый человек делает все то, что "тот внешний мир делает, повторяет его жизнь" (О. Фрейденберг, 211.73). Таким образом, исходное мифологическое тождество зиждется на неразличении границ между действием субъекта, направленного на объект, и обратным действием объекта.

У Пастернака идея тождества охватывает все знаки окружающего пространства, но отношение мир-герой (объект-субъект) своеобразно. Оно имеет два подварианта:

1) мир – "подобье" губ поэта. В данном случае мифологический мир являет собой замечательный пример реальности, существующей только постольку, поскольку она проявляется в сознании героя (человека). Насколько этот мир может быть увиден, повторен, понят – ровно настолько он проявлен;

2) осознанное стремление к установлению связей с окружающим природным миром, показательно завершающееся обретением родства:

Срываются поле и ветер, –
О, быть бы и мне в их числе!
(1.1.55)

Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех.
(1.1.112)

Стихийная природная жизнь захватывает героя, растворяет его в своем пространстве, но смещения субъектно-объектных отношений не происходит, поскольку связность героя с окружающим отрефлексирована им. Несущественная для первобытного мира дифференциация природы и человека у Пастернака совершена, но субъект ощущает особую духовную близость с миром,

а потому направляет к нему свое движение. Это сознательный путь к единению. Причиной подобного выбора является наличие в поэтическом сознании элементов "безумия", тяготеющих к немаркированной сплошности, к предпочтению сходств. Отмеченное исследователями самоустранение героя, а также такая степень приближенности (отождествленности), как наделение его зооморфными, тотемистическими свойствами, представляется нам игрой в прятки, когда выигрывает тот, кто лучше спрятался. Точно так же выигрыш героя зависит от того, насколько он адекватен миру, сопричастности которому желает. "Покажи мне, где ты живешь, и я скажу, кто ты," – начинает Р. Якобсон свои размышления о "топографическом" сокрытии героя: "Нам представляется среда существования героя, героя с метонимическими контурами, разбитого на куски синекдохами, отъединяющими его свойства, реакции, душевные состояния. Мы видим, каковы его привязанности, чем он обусловлен, какова будет его судьба. Но то, что собственно и составляет героя – его активность – от нас ускользает, действие скрывается за топографией" (237.334). Для Пастернака такое положение принципиально. Как мы видели, нагромождение, осколочность, перенасыщенность мира предметами, а следовательно, его застиание, создает одно из необходимых условий смещения, перекодировки. В частности, именно таким способом в отрывках о Реликвимини происходит проявление сокрытого за "линиями крыш и подъездов", "очертаниями я гранями" Бога. Нелепое, ныряющее под ноги проходим движение Реликвимини (он "припадает к тротуару, где возня подкинутых кленовых огарков") заслоняется, перекрывается импрессионистическим наслоением предметов, движений: "старушка ... начинает браниться", "девушка убегает", "голуби изламывают тишину, разбирая ее по косточкам", "сбегаются разносчики о пустыми лотками", "заливается накрошенный мелкий благовест", "его треплют переулки" (1.4.715). За всем этим герой пропадает. Но активность его именно в этом пропадании: Реликвимини бросается на тротуар "с карандашиком", будто желая написать что-то на асфальте: "заносит его экстагическим движением над бормочущими листьями". Сокрытие героя

влечет за собой слом, смещение установившейся в мире закономерности – это исступление творчества: Реликвимини желает в возникшем смещении "очертить" Бога.

Только что площадь и природа приготовились, чтобы на них писали: "там [на площади] тонкий и теряющийся чертеж отдельных направлений. Оттого вечер трепещет площадью как призрачной листвой, а иногда небо устает на площадь ... и долго изучает ... совсем как гадалка, – складки и линии площади, водит по ней тенями". (1.4.713). Таким образом, намеренно "прячущийся" в детальность Реликвимини своим движением "растворения" доводит сплошность до предела сгущения и тем самым вскрывает не проявленный до поры потенциал творчества: "томик кленовых листьев разлетелся как-то грустно и кратко написанной повестью по кроткому умытому асфальту" (1.4.714). Свершившееся отождествление – адекватность героя окружающему – не является как данность, но целенаправленно достигается. Отождествление всех составляющих поэтического мифа и неразличение в нем субъекта намеренно задается (то есть постоянно имеется в виду временность такого перехода), поскольку ведет к осуществлению центрального смысла мифа – превращению хаоса в космос. Хаос "красок, теней и пятен силуэтов", "архаические вечные молитвы" нашли свой "очерченный водоем", свою "форму". И субъект в этом процессе играет не последнюю роль.

Здесь возникает особый пастернаковский повод очеловечить природу. Антропоморфизм служит своеобразным разговором со стороны природного мира, попыткой добиться от лирического субъекта встречного творческого движения – того самого оформления, с просьбой о котором действительность обращается к поэту. Если в классическом мифе процесс космогенеза не связан с человеком, то в мифологии Пастернака – это двусторонний процесс творчества.

Происхождение космоса в традиционном мифе описывается как грандиозная трансформация: "развитие из яйца; преобразование убитого богами антропоморфного существа; цепь рождений богов, моделирующих различ-

ные природные объекты, серия творческих актов бога-творца" и т.д. (137.202). Пастернаковский миф вторит образцу: мир рождается в момент столкновения, кризисности, предельности, переливающейся через край, взрыва и разрыва – иначе говоря, в момент трансформирующего перехода, обозначенного нами ранее как ПУСТОТА. Заметим, что пустота у Пастернака – это та же перенасыщенность в ее обратном варианте. То самое яйцо – внешне бессмысленное в своей белизне и гладкой округлости, но насыщенное концентратом жизни и смысла; это важный символ сокрытия, утаивания до определенного момента. Мы говорили вскользь, что "пустота" зафиксирована Пастернаком на разных уровнях текста. Суммируем наши наблюдения. Пустота констатируется:

= образами-символами креста, перекрестка, дерева, переплета; круга, солнца, числа; ромба, площади и т.д.;

= сходящимися к единому центру, либо из него исходящими движениями;

= "провалами": синтаксическими (неполные предложения, эллиптические конструкции, обрыв фразы), смысловыми (недосказанность, умолчание, загадка, обман, оксюморон), графическими (знаки препинания, переносы слова или его части на другую строку), интонационными (пауза, резкая смена ритма).

Пустота для Пастернака является лоном двух начал – мира и творчества (поэзии).

Что почек, что клейких заплывших огарков

Налеплено к веткам! Затеplen

Апрель. Возмужалостью тянет из парка,

И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых

Гортаней, как буйвол арканом,

И стонет в сетях, как стенает в сонатах

Стальной гладиатор органа.

Поэзия!

(1.1.81)

Компоненты текста призваны организовать пространство для весеннего рождения мира. Их структурные комбинации составлены таким образом, что по истечении текстовых движений двух строф возникает искомая пустота. Происходит это следующим путем. Ряд образов, множась, а значит, умножающих масштаб происходящего, создают четырехмерность – знак оформленности, целостности мира. Это образы почек – свернутых деревьев (ср. яйцо – источник жизни мира), их метафорических вариаций – "заплывших огарков" (свеча в ее "опломбированном", ждущем вознесения к небу, состоянии), веток, парка и собственно леса. Связанность с Небом, помимо потенциальной – в свече, осуществляется через образы птиц, органа и семантикой "возмужалости" – духовного роста. Далее является образ "круга", представленный в смертельной своей интерпретации: петля, аркан, сети (не расставленные, а сомкнутые). Горизонталь и вертикаль формирующегося мира проживается в развивающемся противостоянии жизни и смерти.

Первая и вторая строфы представляют собой столкновение двух противоположных движущихся систем. Первая тянется вверх: вертикальность почек, свеч, леса; усиление качества или его возникновение в семантике грамматических форм "возмужалостью", "окрепли", "затеplen"; восторг насыщенности ("что ... что", вместо "сколько ... сколько" – утверждение явное, а не двусмысленное, поэтому – восклицание, замыкающее предложение); звучность ("реплики"). Вторая устремляется вниз: болезненность, трагичность ситуации ("стянут по горлу", "стонет в сетях", "стенает ... гладиатор"), умножающаяся сравнениями; лексическая жесткость ("горло", "петля", "гортань", "буйвол", "аркан", "стальной", "орган"); присутствие образа смертника-гладиатора.

Итак, встающие в оппозицию строфы провоцируют взрыв, который, дополняясь ранее не принципиальным, а теперь катализирующим прецедентом провала – переносом ("Затеplen / Апрель"), фиксируется интонационно и структурно в паузе между первыми двумя и третьей строфами. Показательно, что последняя начинается с лексически неоднородного предыдущему тексту

инвокирующего восклицания: "Поэзия!" Что является знаком произошедшей трансформации и, следовательно, свершившегося рождения мира. Противостояние жизни/смерти гармонизировано творчеством. Так мир получает возможность – поэтическое слово для рассказа о своем рождении. Здесь возникает основание для совмещения мифологического и поэтического процессов: характерный для мифа генетический подход к явлению отражается в рассказе произведения о своем происхождении. Следовательно, творческий (поэтический) акт проецируется на акт мифотворения. Тем самым взрывается одна из определяющих характеристик мифа: "миф не есть поэтическое произведение" (А.Ф. Лосев, 126.62.). Пастернаковский миф не только проявляется в поэтическом тексте, но он сам – поэтическое произведение. Сложность этой ситуации заставляет О.М. Фрейденберг утверждать, что художественный микрокосм Пастернака все же не мифологичен (14. 236-237). В отличие от мифологического мира древней лирики, пастернаковский поэтический мир основывается на литературно освоенном понимании метафоры: "снимается условная старая семантика и вводится многоплановость образов". Зафиксировав наметившуюся противоречивость, продолжим рассмотрение характеристик поэтического мышления Пастернака.

Идея сотворения мира, воспринятая поэтически, дробится на множество вариаций-повторений: каждая часть, деталь, образ создаваемого мифа дублирует в своем возникновении первоначальный день творения. Этот факт весьма существенен, поскольку воссоздает специфику исконного мифа, моделирующего окружающее пространство посредством постоянной ориентации на исходный момент космогенеза. Так, в стихотворении "Звезды ночью" (1.1.132) возникновение элементов мира происходит под знаком "звезд". Вынесенные в заголовок, они больше ни разу не появляются в тексте, по крайней мере под своим собственным именем. Стоящие над текстом и над проявляющимся в нем космическим пространством, звезды освещают ночной мир и освящают его, предвидя и прогнозируя рождение образов. В этом смысле авторская смена первоначального названия "Июль" является конкретизацией

замысла: июль создавал только место, сцену для возможного рождения, звезды придают происходящему некий вневременный и внепространственный смысл. Важен также факт замены присутствующего в 1-м варианте стихотворения эпиграфа из "Незнакомки" А. Блока: "Чуть золотится крендель булочной, / И раздаётся детский плач" (в рукописи – еще одна попытка эпиграфа: "По вечерам над ресторанами..."). В окончательном варианте эпиграф замещается целой строфой собственного текста, ставшей первой:

Рассказали страшное,
Дали точный адрес.
Отпирают, опрашивают,
Двигутся, как в театре.

Думается, семантика звезд обусловила переход от жизненной, экзистенциальной ситуации к более условной, абстрактной. Отсюда – "ночное" и "страшное" в стихотворении представлено символическим пространством театра. "Точный", но не названный, адрес лишь усугубляет ощущение происходящей игры. Внешнее, видимое подменяет сущность (тишину). Противоречие ложного и истинного порождает центральную оппозицию стихотворения: темное / светлое. На темной стороне: иллюзорный внешний мир, искусственное движение, страх, в том числе боязнь летучих мышей ("Некоторых мучает, / Что летают мыши"). На светлой: ночь, представленная звездами, природный мир, полетность мышей, слобода, розы.

Первый символ – тишина – рождается из столкновения крайних сторон и последующего снятия оппозиции: 1) тем, что "тишина" и "ночь", имея родство с "темной" силой, но в контексте произведения наделенные устойчивой семантикой "света", преодолевают действие тьмы (ср. название стихотворения: темнота присутствует лишь имплицитно в качестве дополнительности к "свету"); 2) выбором лирического героя: "тишина, ты – лучшее из того, что слышал". Стирание оппозиции открывает свободу текстовым движениям. Именно в пространстве свободы появляется на свет следующий образ мира – "слобода" (этимологически, видимо, восходящий к слову "свобода").

Июльской ночью слободы –
Чудно белокуры,
Небо в бездне поводов,
Чтоб набедокурить.

Слобода у Пастернака – тот же пригород, посад – освобождение от уз города. Поэтому все характеристики явившегося образа отмечены независимостью, несвязанностью: оксюмороны качеств ("ночью белокуры", "небо в бездне"); отсутствие соединяющего действия в фразе "июльской ночью слободы – / Чудно белокуры...", где сказуемое представляет собой словосочетание, означающее степень качества, но не действие. Более того, возникающая в этой строфе идея игры – свободной игры, в отличие от условности, бывшей в начале, – находит себе массу новых "поводов, / Чтоб набедокурить". Дети говорят вместо "набедокурить", "нахулиганить" – "натворить". Именно этим занимается ночь юного мира: способность творить соединяется у нее с потребностью поозорничать. Поэтому те образы, которые она создает дальше, – откровенное детское хулиганство, не задумывающееся о последствиях. Ночь смешивает все правила, нарушает закономерности, по которым прежде создавала элементы мира: переставляет ценностные полюса, доводит до крайности, импровизируя, придумывает новые законы. Три следующих строфы полностью подчинены этому действию:

1. Отождествление и сплошность мира достигают такой степени, что невозможно различить, о чем идет речь. В 4-й строфе – "Блещут, дышат радостью, / Обдают сияньем..." – по логике предыдущего текстового движения должны быть "слободы": они "чудно белокуры", отчего бы им не "блистать". Но это, с той же долей вероятности, могут быть "звезды": предыдущее предложение посвящено "ночи", где "бездна поводов" восходит к "бездне звезд" (у Ломоносова: "Открылась бездна звезд полна; /Звездам числа нет, бездне дна").
2. Перенасыщение единицы текста действиями и качествами ("Блещут, дышат радостью, / Обдают сияньем...") должно, по нашим наблюдениям,

стать причиной перехода к новым движениям, образам. Но вместо этого мы видим возвращение к исходной точке: "на таком-то градусе / И меридиане". Вместо ожидаемых новых элементов мира – констатация прежних (слободы или звезд – все равно).

3. Однако мы опять обманулись. Разочаровавшись в своих надеждах, переходим к следующей строфе и тут же натываемся на новое имя: "роза". Появление ее неожиданно: не на стыке, не в кризисной ситуации, не на пределе насыщенности, а после точки плавного утверждающего движения. Оказывается, роза здесь рождается не в результате предыдущих трансформаций, а является следствием исключительно внутри строфы происходящих процессов. Она возносится ("приподнимается") просьбой импрессионистически сгрудившихся антропоморфных образов. Роза становится неким концентратом мира в его пространственно-временном сгущении:

Ветер розу пробует
Приподнять по просьбе
Губ, волос и обуви.
Подолов и прозвищ.

4. Отсюда – новое, но теперь не удивительное, неразличение в последней строфе:

Газовые, жаркие.
Осыпает в гравий
Все, что им нашаркали.
Все, что наиграли.

О чем идет речь? Судя по характеристикам – "газовые", "жаркие", "осыпают" – говорится о звездах. Кроме того, это последняя строфа, и название должно как-то отыгаться. Но, помня о предыдущем обмане, мы не спешим принять такое простое, а главное – логичное, объяснение. Здесь должна быть перевернутая логика, следовательно, речь идет о спустившихся на землю звездах – розах. "Газовые", "жаркие" – качества, которые цветы приобрели за прошедший день, впитали из прошедшей мимо них

жизни. Теперь они изливают свой свет-знание, осыпаясь лепестками в гравий. Единственное, однако, не предусмотрел детский мир ночи: если звезды меняются на розы, ситуация становится трагической. В 4-й строфе, увлеченные развенчанием обманов, мы не заметили, что цветок мертв (он лежит на земле). Сейчас это смертельное падение повторяется гибелью каждого опадающего лепестка. Так роза становится свернутым мифом со своим сюжетом – переживанием жизни в одном дне, жертвенным падением на землю и вознесением к небу. Именно по этой причине существенно отождествление со звездой. Тают образом, допуская возможность самостоятельности своих элементов и их индивидуальной творческой самореализации, пастернаковский миф в каждом новом миге созидания возвращается в Первый миг, напоминает о нем¹.

Изоморфизм структуры космического пространства и событий, происходящих в мифологическом времени, находит выражение в своеобразном пространственно-временном синкретизме. Начальное сакральное время "наполнено событиями, но не имеет внутренней протяженности" (137.173). В этом отношении пастернаковский поэтический мир с его темпоральной сгущенностью – мифологичен. Стремление соединить все времена у своей свечи (свет которой – знак проявления священного Начала) – основополагающий принцип эстетики Пастернака. В связи с этим вещественно-предметная реальность, а также мир природный подается в синкретизме мига рождения и вечного существования. Так, момент встречи с орешником представляется новым знакомством из-за долгой разлуки ("пока ... сроднишься с отвычки"). Но именно факт узнавания становится моментом отрешения от реального времени:

Орешник тебя отрешает от дня,

¹ Для обеспечения чистоты эксперимента мы утаили от читателя известный факт авторского объяснения заключительной строфы: "Газовые, жаркие" – розы в цветнике, на бульваре из предыдущей строфы. <...> Т.е. нашаркали и наиграли розам (люди, гуляющие и т.д)". Цитата из письма Б. Пастернака – А. Рипеллино от 17 августа 1956 г. (Подчеркнуто Пастернаком. 1.1.660).

И мшистые солнца ложатся с опушки
То речкой на плотное тленья пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку. (1.1.207)

Возникающий мотив гадания, фактом участия в нем солнца, проявляет в лесной чаще "топи угасших язычеств". Прогулка по лесу оборачивается вариантом пограничной ситуации (жизнь-смерть, орел-решка), а игра в гадание – пророческим голосом природы, когда при указании на них солнечного луча начинают "говорить" (предсказывать) пень и лягушка. Предание реализуется – проговаривается в жизнь.

Уникальным примером ставшего легендой и вместе с тем постоянно рождающегося вновь пространства становится у Пастернака Петербург. Здесь происходит встреча трех вариантов мифа: исходного мифа творения, петровского мифа и мифа Петербурга. Город, символом которого стала стихия, в каждом своем моменте, каждом движении попадает в первый день Творения и предстает в качестве первопредмета, первогорода.

Тучи, как волосы, встали дыбом
Над дымной, бледной Невой. <...>
Улицы рвутся, как мысли, к гавани
Черной рекой манифестов. <...>
Волн наводнения не сдержишь сваями.
Речь их, как кисти слепых повитух. (1.1.70)

И вместе с тем Творец (Петр) постоянно присутствует в складывающемся петербургском мифе, не только в виде символического образа Медного Всадника, но – незримым безумствующим духом: "Кто ты? О, кто ты? Кто бы ты ни был, / Город – вымысел твой"; "Это ведь бредишь ты, неменяемый, / Быстро бормочешь вслух". Так город становится неотъемлемой частью, плотью и кровью творца, ибо метонимически воспроизведен из его гениального "бормотания", "бреда". Времени не существует, пространство замкнулось – вечно длящийся первый день.

Своеобразным показателем мифологического мышления является чувственное восприятие мира. При слабом развитии в нем абстрактных понятий миф руководствуется в своих логических движениях материалом элементарных ощущений. Следовательно, обобщение отойдет здесь на основе сходства или несовместимости чувственных свойств (137.165). У Пастернака нередко сближения объектов по их внешним вторичным чувственным качествам, по смежности (рядоположенности) во времени и пространстве. Но "чувственное" его отношение к миру более субъективно. Поэт очарован миром, а потому стремится к абсолютному его восчувствованию, ибо чувство, по его представлениям, более истинно, чем разум. Через чувственное восприятие постигается окружающее. Именно через цепь ощущений возникает абстрактное понятие: душа, счастье, тоска, жизнь... Рассмотрим подробнее пастернаковский способ определения души в одноименном стихотворении.

Спелой грушею в бурю слететь

Об одном безраздельном листе.

Как он предан – расстался с суком!

Сумасброд – задохнется в сухом!

Спелой грушею, ветра косей.

Как он предан, – "Меня не затреплет!"

Оглянись: отгремела в красе,

Отпылала, осыпалась – в пепле.

Нашу родину буря сожгла.

Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?

О мой лист, ты пугливей щегла!

Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?

О не бойся, приросшая песнь!

И куда порываться еще нам?

Ах, наречье смертельнее "здесь" –

Невдомек содроганью сращенному. (1.1.135).

Попытка определить душу заставляет представить ее в отдельном от тела качестве, через ряд не обладающих материальностью характеристик. Таковыми являются чувства. Ощущения (в основном зрительно-слуховые) вступают в причинно-следственную взаимосвязь и образуют сюжет. Истинно мифологический сюжет о происхождении души. Назовем, прежде всего, те чувственные элементы, которые являются исходными – основанием для перехода сначала к метафорическому, а потом абстрагированному, символическому определению души. К ним относятся следующие моменты:

1) душа у древних имеет телесный характер – локализуется в определенных органах (сердце, печени), совпадает с кровью или дыханием, имеет вид птицы или человека. У Пастернака груша и сросшийся с нею лист визуально похожи на сердце. Это сходство подчеркивается зрительно-осознательным восприятием шелка в качестве мягкой, гладкой и, возможно, красной материи. Как зрение, так и слух заставляют отождествить с сердцем птенца (форма, биение). Следовательно, душа на уровне чувственного восприятия соотносится с сердцем. Подчеркнем, что это соотношение идет не от разума и логики, а именно от первичных восприятий органов чувств.

2) сходство груши с сердцем переносит отрывание плода от дерева на вырывание сердца. Причем драматизм ситуации не в самом вырывании сердца (как было бы в случае символизации переноса), а в его следствии – засыхании без живительной влаги. Подобный вывод основан на наблюдении: плод сохнет, будучи оторван от дерева, а значит, и сердце(душа) может задохнуться. Заметим интересный момент: ситуация такова, что будь лист (и груша) помещены в нечто "сырое" (по представлениям мифа живительное), то даже при их оторванности остались бы живы. Не случайно, характеризующее "сумасброд" отмечено скорее не трагизмом (ср. "сумасшедший"), а негативной оценкой нелепого, неразумного чудачества. Сумасбродством же обусловлено убеждение: "Меня не затреплет!", поскольку чувственная логика, основанная на виденном, показывает, что оторвавшийся от дерева лист, попавший в бурю, погибает.

3) сходство по принципу вмещения объединяет тело с деревом и гнездом, следовательно, смерть дерева воспринимается как смерть тела. Сожженное в бурю дерево(тело) оставляет грушу(душу) бесприютной.

4) И еще один момент: спелость груши определяется на глаз и вкус и означает ее самостоятельное существование, независимое от дерева, – прежде всего, готовность к употреблению.

Таковы первые элементарные дологические ощущения, возникающие при попытке постичь душу. Метафоризируясь, они обретают усложненный, возможно, не связанный с непосредственными ощущениями, смысл. Так, метафора "спелой груши" никоим образом не соотносится с ее питательной функцией, а представляет собой предел самосознания, готовность к действию. Осложненная семантикой "бури" и "полетности", "спелая груша" оказывается символом одиначества и стремления к свободе. Сравнение "ветра копей" и утверждение "Меня не затреплет!" выступают метафорой преодоления смерти: груша и лист противопоставляют себя ветру и оказываются устойчивее, тверже, сильнее последнего в буре. Жертвенность листа – его расставание с дарующим жизнь деревом, наивное предпочтение смерти разлучению – символизирует третье качество души – преданность.

Символика следующего связана с птенцом, бьющимся о шелк. Мы помним, что это метафора сердца, следовательно, перед нами трепещущее сердце. За ним стоит опыт утраты (потеря дома-тела: "Нашу родину буря сожгла"), страха ("ты пугливей щегла") и горделивой скромности ("шелк мой застенчивый"). Эту сторону души мы определим как трепетность. В пастернаковском словаре "трепет", "дрожь" – характеристика творческая: выплеснутый в поэзию ритм сердца. Поэтому одно из имен листа – "песнь".

Итак, душа получила определение, обрели четкие контуры все ее качества и она сама "определилась": "И куда порываться нам?" Душа свободна от тела, самодостаточна, большего ей не нужно, поэтому и бояться больше нечего: "О, не бойся, прирощая песнь!" Но здесь прорывается авторский голос, усложняющий финал. До сих пор мы следили за проявлением души в мир че-

рез зрение и чувства лирического героя, но называли чувства-характеристики души как героини сюжета (сопереживали ей). Теперь лирический герой требует внимания к себе. Ведь душа, которая не уживается "здесь" – в теле, в доме, смертельном для нее ("наречье смертельное "здесь" – / Невдомек ..."), оказывается для героя тем самым "шестым чувством", которое, по Гумилеву, "Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать". И то, что для "души" стало итогом ее самоопределения, для героя – вылилось в трагическую раздвоенность.

Возвращаясь к нашим размышлениям о пастернаковском "чувственном" восприятии мира ("взахлеб"), стоит добавить, что при приоритете такого, все же нет противостояния абстрактному, как это происходит в мифе. Абстрактные понятия, подчиняясь законам развитого мышления, являются символами человеческих чувств. И, как мы видели, определение составляющих мир элементов начинается с чувственного их восприятия и заканчивается экзистенциальным поворотом к чувствующему субъекту. Однако от окончательного вывода пока воздержимся.

Следуя логике мифа, Пастернак воспринимает мифологическое прошлое как некий магический ларец, источник духовных знаний и творческих сил, которые продолжают поддерживать установленные в природе и человеческом мире законы. Обрести эту магическую силу мифа можно с помощью ритуалов, позволяющих создать инсценирующее, вызывающее пространство. Разница между мифологическим ритуалом и ритуальным действием у Пастернака состоит в том, что исконное назначение ритуала – сохранение заданного порядка мироустройства и освящение им происходящего в эмпирическом мире, дополняется в поэтической мифе обретением творческих способностей. Ритуал у Пастернака всегда двунаправлен, его цель – восхождение к образцу (1) и обретение лирическим субъектом магической силы, пробуждение ее в себе (2). Как "знающий" он получит возможность создать нечто, превосходящее его: своего Бога, новый миф. Подобная самостоятельность в классической мифе, безусловно, невозможна. Во многом такая психологизация ритуала обусловлена наличием "безумного" компонента в мифологиче-

ском мышлении Пастернака, который неумолимо выносит поэта за пределы какой-либо логики, схемы, установленной закономерности. Остраняющая склонность "безумия" требует постоянно обновленного видения, смены углов зрения, импровизаций. Жесткие рамки ритуала слишком узки для подобных движений, поэтому ритуал является, как правило, лишь опорной точкой, началом последующих трансформаций.

К ритуальным действиям, используемым Пастернаком, следует отнести: инсценировку мифа первотворения, инициацию (мистериальное посвящение), мистерию вызова, сон, заговор и приговор. Первые две разновидности нами подробно рассмотрены в ходе исследования. Другие упомянуты вскользь, покажем их более подробно.

О мистерии **вызова** мы упоминали, когда говорили о знаковой функции вокзала. Тогда же была представлена одна из форм "вызывающего" ритуала: образная сетка, структурирующая пространство текста горизонтальными и вертикальными линиями и узлами на их пересечении. Семантическая связность знаков внутри сетки позволяла концентрироваться в каждом ее узле сгустку родственных смыслов при одном определяющем. Вся сетка в целом являла собой сложную семантическую систему, позволяющую через медирующие звенья объединить основные образы пастернаковского мира. Совокупность семантик создавала некое силовое поле с четко заданным рядом семантических характеристик. Магическая энергия, возникшая под действием множества происходящих внутри сетки движений, потребовала оформления этого суммированного смыслового ряда в сверхзнак. Таковым явился "вокзал", по той простой причине, что названные характеристики составили его "семантический портрет". Итак, вокзал был "вызван" сгущенной и высвобожденной семантической энергией. Подобным способом может быть вызван элемент любого уровня описанной семантической сетки.

Другим способом "вызова" является создание мистериального пространства с его необходимыми атрибутами. К ним относятся: рубежное время (у Пастернака – это ночь, сумерки, заря; весна, междусезонье); неорди-

нарность звука (шелест, шепот, грохот, крик, свист и т.д.); предметное нагромождение; столкновение движений; застланность (дождь, туман, неясные очертания предметов, темнота, дым и т.д.); кризисное состояние природы или человека (духота, гроза, буря, ледоход; болезнь, тоска, страдание); наличие знака, ориентирующего на стороны света (дерево, перекресток, здание и т.д.); замкнутость, ограниченность пространства со всех сторон (площадь, ромб, круг). Рассмотрим их совместное действие на примере текста стихотворения "Гроза, моментальная навек" (1.1.165):

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.
Меркла кисть сирени. В это
Время он, нарвав охапку
Молний, с поля ими трафил
Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья
Разлилась волна злорадства
И, как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем,
Стал мигать обвал сознанья:
Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днем!

Смысл происходящего действия в вызове Грозы и последующем наделении лирического субъекта ее магической силой. На протяжении всего стихотворения гроза присутствует метонимически в своих характеристиках: молния, гром, дождь, но ни разу не названа по имени. Избранное время, помимо его рубежности (ночь, конец лета, момент прощания), еще и внезапно – вырвано из контекста: "А затем прощалось..." За чем? Что происходило до, равно как

и то, что будет после, не известно. И, видимо, неважно – "вызов" совершается в мгновение, интересно, что грамматическая форма "затем" двусмысленна: "затем" – потом (обстоятельство времени), "затем" – с целью (обстоятельство цели). Изъятие из контекста, отсутствие начала фразы при наличии союза (а – со значением добавления, пояснения при последовательном изложении информации), допускает возможность такого же обрыва в конце фразы. Точка, а не многоточие, завершающая предложение, тоже ни о чем не говорит: если не объясняется изъятие в начале, то нет никаких оснований ожидать его в конце. Поэтому хочется прочитать: а затем ... , чтобы ... (свершилась гроза?!). Как бы то ни было, подобная непроясненность, тайна в начале стихотворения, создает определенный настрой ожидания, неординарную ситуацию. Крестообразностью прощания "лета" с "полустанком" задается пересечение времени и пространства, а наличием молнии (вертикаль: небо – земля) и грома (горизонталь – вариант несущейся по небу божественной колесницы) создается четырехмерность.

Необычность звука даже не в том, что это гром: если речь идет о грозе, он как раз зауражен. Замечательно "молчание" грома – мы узнаем о нем через сложную метафору: гром замещает молнию, но поскольку не наделен светом, то "сверкает" своим действием, снимая фотографии. Точно также "молчалив" ливень: стук дождя замещен заштриховывающим движением угля – рисунком. Природные явления подаются через предметность, они просто перегружены вещами. У грома – шапка, фотографии, охапка молний. Отождествляясь с происходящим в нем, текст захлебывается от разговорных слов (снявши, меркла, охапку, трафил, управский). Мир заговаривает на доступном ему хаотичном, нерегламентированном языке жизни. Беспорядочность речи сопровождается беспорядочностью движений: кисть сирени "меркла", гасла в ночи, но в то же время гром, "нарвав охапку молний", старается поджечь дом. Состояние света-тьмы неопределенно. Причем состояние это достаточно длительно: судя по количеству молний ("охапка") и несовершенному виду глагола, действие было несколько раз повторено, прежде чем грому

"потрафило" "озарить управский дом". Кризис претерпевает не только мир, в котором бушует гроза, но и свет: молнии оказались во власти грома, свет дня померк, остается только предел, болезненность света – "слепящие фотографии" и огонь.

Откровенным безумием отмечено состояние человека: "стал мигать обвал сознания", мгновение озарения подготовлено последовательно разыгранными элементами мистерии. Осталось ждать прихода Грозы. Но уже не в качестве явления природы – оно свершилось неназванным. Гроза вызывается как вдохновение, чтобы открыть те "углы рассудка, где теперь светло, как днем". "Озарение света" – оксюморонное событие – возможно только в мифе, при отношении к свету как живому существу и при условии обретения магической силы, идущей от мифологического Начала. В этом контексте вдохновение оживает, превращаясь в такого же участника происходящего, как гром, лето, полустанок, ливень, – следовательно, вызывается так же, как они.

По степени концентрации присутствующей в нем магической энергии чрезвычайно близок к мистериальному действию *сон*. Не случайно для древнего мира характерно именно ночное совершение обрядов, колдовства, магии. Восходящее солнце воспринималось либо как радостное событие, отмечающее благополучный исход опасного периода, либо как негативный знак прекращения, невозможности совершения действия (176.327). В связи с этим местом культовых событий первоначально были труднодоступные пещеры, темный дремучий лес, высокие места на холмах, связанные с отсутствием света и опасностью, чувством, к которому стремится человек, погружающийся в иллюзорный мир. С целью получения знания, совета или милости от богов древние греки подвергались так называемой инкубации: спали ночью в храме или пристроенной к нему опочивальне (176.328), поскольку верили, что ночь и тьма предшествовали созданию мира как элементы хаоса, таящие потенциальную силу. Таким образом вызывался начальный миг, знания о котором желали посвящаемые.

С другой стороны, в древних мифах существует испытание сном (в частности, миф о Гильгамеше или Одиссее). Для достижения желаемого (силы, знания, преодоления препятствий и т.д.) герой не должен спать, обычно в течение длительного времени. В.Я. Пропп связывает этот запрет с противопоставленностью живого и мертвого. Сон выдает смертного, он избличается и не допускается в мир бессмертия (170.66-67). Для преодоления преграды герой должен уподобиться тому миру, в который стремится попасть. Чаще всего он все-таки спит, но обманывает, делает вид, что не подвластен сну. Показательно, что состояние бодрствования описывается соотнесенностью со сном: отсутствие сна, бессонница. Такое оборотничество говорит о семантической и энергетической мощи сна.

Так или иначе, приветствуется сон или запрещается, но во всех случаях является знаком уподобления начальному пространству с его синкретизмом мгновения-вечности, жизни-смерти. Согласно теории Э. Лича, архаическое чувство времени представляется как некое качание между полюсами: жизнью и смертью, днем и ночью (137.174). Сон воплощает эту идею. К примеру, существует специфический вариант мифической эпохи первотворения – так называемое "время сновидений" (dream time) в мифологии австралийских аборигенов (137.176). События мифа, предсказания, мифические предки и тотемы появляются во сне. Очевидно, что сон в древних мифологиях способствовал высвобождению энергии мифа и насыщению ею героев-спящих. Сходным образом аналитическая психология трактует сон как процесс, воссоздающий-высвобождающий из человеческого бессознательного архетипические образы (238.120).

Пастернаковское восприятие сна очень близко рассмотренному. Тем более, что идея качания, балансирования, колебания между мирами, состояниями, временами, как мы не раз отмечали, одна на характерных в поэтической системе Пастернака.

Я спал. В ту ночь мой дух дежурил.

Раздался стук. Зажегся свет.

В окно врывалась повесть бури.

Раскрыл, как был, – полуодет. (Из поэмы.1.1.104)

Граница между сном и явью стерта могущественной властью магии Начала, заключенной во сне. Герой как будто пробуждается: раскрывает окно. Реальность, явность происходящего подчеркнута бытовым элементом: "как был, – полуодет". Но именно семантическая незавершенность, неполноценность характеристики дает повод трактовать совершающееся как момент "полу-" (полусон, полу-явь). При этом ситуация перестает быть условной – все происходит "на самом деле". А фантастичность яви объясняется вызванной из она мифологической чудесностью. Как сон, в качестве мифологического пространства, позволяет индивидуальное антропоморфное существование Духа, так осененная сном явь представляется местом действия одушевленных Стук, Света, Бури. Внешне неорганизованная их жизнь, создающая атмосферу хаоса и ощущение страха, в действительности абсолютно гармонична и структурирована. Появление каждого "существа" мгновенно, лаконично, законченно: "Раздался стук. Зажегся свет". Каждый элемент повторяет миг рождения мира, рождение из ничего, из Пустоты (Сна): возвратное –ся (зажегся) говорит о том, что действие произошло само собой, без приложения чьей-либо руки. Лишь несколько распространенное описание явления Бури объясняется ее более поздним рождением, когда твердь(стук) и небо(свет) уже существовали. Буря возникает в пространстве стихотворения стихийно. Проходя через окно (вход в миф), она трансформируется в то, что у Пастернака называется "стихией стиха" – повесть. Так из сна в явь прорывается творчество, причем со всем своим мифологическим наследием: "повесть" – самопорождающаяся героиня мифа. Она – форма, она же и Творец.

Вариант "запрещения сна" реализуется у Пастернака следующим образом. Последняя строфа из стихотворения "Марбург" (1.1.106):

И тополь – король. Я играю с бессонницей.

И ферзь – соловей. Я тянусь к соловью.

И ночь побеждает, фигуры сторонятся.

Я белое утро в лицо узнаю.

Ночь играет с героем в шахматы. Эта метафора концентрирует в себе все предыдущее содержание стихотворения: герой, потерпевший фиаско в любви, проводится через Город, усугубляющий ситуацию кризиса и вместе с тем выводящий из нее. Последнее испытание героя – бессонницей, за которой грань рассудка. Действительность пытается запретить герою сон, а значит, сохранить произошедшее с ним как вечное "сегодня" и не позволить избавление от страданий. Не случайно герой стремится заговорить себя от бессонницы: "Ведь я, как грамматику / Бессонницу знаю. Стрясется – спасут". Наконец, он видит своего врага среди шахматных фигур, метонимически воспроизводящих бессонницу в короле. Но король в шахматах – мнимый лидер. Выбор лирическим героем ферзя-соловья означает выбор ночи. А поэтому в шахматной игре ночь побеждает не героя (ведь партия не закончена – "фигуры сторонятся"), а бессонницу. Побеждает сном, смешивающим происходящее (фигуры), заслоняющим и отодвигающим прошлое (сторонятся). Время сдвигается, какая-то его часть выпадает, думается, вместе с памятью и болью, и герой возвращается в мир "белым утром". Ночь на его стороне. Момент узнавания "утра" связан с перерождением лирического субъекта. Факт появления белого(светлого) в финале стихотворения означает благополучный исход свершившейся накануне борьбы о бессонницей.

"Запрет сна" у Пастернака связывается с сюжетом сказок "Тысячи и одной ночи" (см. одноименное стихотворение 1.1.623, а также первоначальные эпиграфы к стихотворениям "Сестра моя – жизнь", "Сложь весла", "Конец" – 1.1.654, 658, 669), а потому воспринимается негативно. В контексте вынужденной бессонницы сон-явь-сказка сливаются настолько, что границы между ними перестают различаться. Фантастика сказки актуализирует чудесность сна, но поскольку сказка здесь запрещает сон, то всякое сходство с ней вызывает отторжение. Возникает противопоставление спать / видеть сны, то есть не рассказывать сказки / говорить, молчать / создавать иллюзию сонного царства. Логика переворачивается. Ощущение дискомфорта переносит-

ся на реальность (явь) таким образом, что сказка, сон, картины действительности оказываются по одну сторону, а сон как процесс (спать) – по другую.

Наяву ли все? Время ли разгуливать?

Лучше спать, спать, спать, спать

И не видеть снов. ("Конец". 1.1.174)

Следовательно, функциональная значимость сна у Пастернака состоит не только в переживании момента космогенеза, что наполняет содержание сна в мифе. Для поэта существенно высвобождение творящей энергии сна. Но даже это не самое главное. Первостепенным является освобождение – спасение и свобода, дарованные сном. Сон обязательно – процессуальность, своеобразное переживание-проживание, а не условная иллюзорная картина.

Личная заинтересованность героя во сне (как силе и свободе) отзывается личной заинтересованностью в *заговоре*. Очевидный интерес субъекта в этой ритуальной форме состоит в исполнении желания. Заговор представляет собой словесную формулу, "реплику, сценическую по природе, предполагающую соблюдение условий: думать или проговорить" (44.15), обладающую, по представлениям совершающих ритуал, магическим или колдовским действием. О.М. Фрейденберг наделяет заговоры семантикой гибели, возводя их к проклятиям (заклинаниям) и отрицает их магическое значение (211.103). Е.М. Мелетинский представляет этот ритуальный элемент в качестве "рецитации мифов творения" (137.174). Таким образом, несмотря на малую форму, заговор весьма серьезный жест в ритуале. В своем роде это движение освобождения, подобное сну. В заговоре происходит подмена в отношениях зависимости; зависимый субъект, желая избавиться от своего подчиненного положения, приказывает, заставляет субъект или объект, от которого он зависит, поступать согласно его желаниям. Свершается замена исходной ситуации такой, при которой "магическому акту нет преграды" (44.16). Для обеспечения действенности заговора (заклинания) создается особое пространство, родственное мистериальному, но в миниатюре (ночью на пороге, через ворота, вокруг дома, в чужом помещении и т.д.), используются магиче-

ские предметы и свойства (свеча, огонь, крест, уголь, травы; нагота, распущенные волосы и т.д.).

Мы уже встречались с некоторыми вариантами заговора у Пастернака, в частности, с использованием в его оберегающем качестве (заговор от бессонницы). Своим словом герой пытается опередить, предупредить возможные направленные против него действия. Произнеся "как грамматику, / Бессонницу знаю", он осуществляет акт называния и, следовательно, лишает противника (в данном случае бессонницу) преимущества неожиданности и неизвестности.

Своеобразный заговор памяти ("о забвении") представлен в стихотворении "Зимняя ночь" (1.1.60). Он состоит из ряда отрицаний, характеристик невозможности, неосуществимости, несуществования:

Не поправить дня усильями светилен,
Не поднять теням крещенских покрывал...
... дым огней бессилен ...

<...> Никого не ждут ...

– в этом ряду память должна обернуться забвением: "Память, не ершись!" Элементы закрытости, замкнутости ("наглухо портьеру", "крыльцо замечено") призваны обеспечить "сращение" героя с его памятью ("Срастись со мной!"). Заговаривающий стремится укротить более сильное, чем он, воспоминание ("Снова ты о ней?"), а потому убеждает себя: "я не тем взволнован". Отсюда – попытка множественностью и разнородностью включенных в заговор-приговор предметов, явлений, ассоциаций заслонить, а в идеале – стереть "бугор" памяти:

Тротуар в буграх. Меж снеговых развилин
Вмерзшие бутылки голых, черных льдин.
Булки фонарей, я на трубе, как филин,
Потонувший в перьях нелюдимый дым.

Поскольку воспоминание ассоциируется с вертикалью на горизонтали памяти, то силой, способной победить его, становится целый поток разного

рода перпендикуляров: "бугры" на тротуаре, "бутылки льдин" на снегу и – все выше – фонари, труба, дым. Думается, образ дыма, нелюдимого, потонувшего, как филин, в перьях, особенно дорог лирическому герою, таким в результате заговора он надеется предстать: одиноким ("я один"), в закрытом, зашторенном доме, потонувшим в забвении.

Как видим, чаще всего лирический герой Пастернака занимается "самозаговариванием" ("Я понял жизни цель я чту / Ту цель, как цель, и эта цель..." (1.1.80). Ср. фольклорную форму: "Будьте, слова мои, крепки и лепки до-веку, нет моим словам переговора, недоговора..."). Однако объектом заговора может быть и другой человек. Например, в заговоре, который мы назовем условно "заговором веры", лирический герой, используя тот же прием нагнетения заслоняющих его явлений и действий, старается заговорить – убедить в своей невиновности и заставить в нее поверить.

Нет, не я вам печаль причинил. <...>

Это ваши ресницы слипались от яркости,

Это диск одичалый, рога истесав

Об ограды, бодаясь, крушил палисад.

Это – запад, карбункулом вам в волоса

Залетев и гудя, угасал в полчаса...

Нет, не я, это – вы, это ваша краса. (1.1.173)

Заговор "на сон" сходен с колыбельными песнями и пользуется их приемом – длинным, витиеватым рассказом о дальних странах, приключениях, диких животных. Только во взрослом своем варианте он сопровождается семантическим смещением: в сон включается забвение, фантастические идеальные картины не утоляют любознательность, но отрешают от действительности.

Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь, как ночью

в перелете с Бергена на полюс,

Валящим снегом с ног гагар сносимый

жаркий пух, <...>

Когда, совсем как север вне последних поселений,
Украдкой от арктических и неусыпных льдин.
Полночным куполом полощущий глаза слепых тюленей,
Я говорю – не три их, спи, забудь: все вздор один. (1.1.197)

Заговор в пастернаковской поэзии используется также в своей заклинательной функции, призванной извлечь нечто из тайников вселенной и удержать явившееся. Элементы заклинания разнообразны: превозношение объекта, восхваление, подчеркивание его достоинств; утвердительные возгласы, своей эмоциональностью способные задержать, зафиксировать явление; побудительные жесты и т.д. Вот только несколько примеров:

Она со мной. Наигрывай,
Лей, смейся, сумрак рви!
Топи, теки эпитафией
К такой, как ты, любви! (1.1.119)

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки... (1.1.81)

О детство! Ковш душевной глубины!
О всех лесов абориген,
Корнями вросший в самолюбье,
Мой вдохновитель, мой регент! (1.1.199)

Функциональна сама форма заговора. Как сжатый вариант мифа она может служить прологом, задающим направление сюжета и настроение. Определенную смысловую нагрузку несет собственно темп заговора: его замедление определяет грусть, боль, смерть будущего произведения, а ускорение – радость, жизнь, благополучие. Заговор намечает контуры разворачивающейся мистерии. Его структурированная четкость предлагает новому действию ритм и пространственно-временную организованность:

Вода рвалась из труб, из луночек,
Из луж, с заборов, с ветра, с кровель
С шестого часа пополуночи,
С четвертого и со второго. (1.1.177)

В стихотворении "Метель" форма заговора ("В посаде, куда ни одна нога... постой... в посаде...") необходима для создания таинственности, своеобразного варианта "заметенности", за которой скрывается решение заданной текстом загадки. К слову оказать, загадка тоже содержит в себе некоторые ритуальные элементы: обязательные правила, закономерности построения; содержание, часто являющееся рассказом о происхождении предметов; метафорическое оживление вещей и т.д. У Пастернака примером загадки может служить "Определение поэзии" и более сложное "Определение души". Однако при этом загадка своим остранением, своей внутренней жизнью выходит за жесткие рамки ритуала к игре. Таким образом, мы должны отметить как постоянное – стремление Пастернака подорвать статичность ритуала, наполнить его той живительной силой, высвобождению которой из недр мифа он служит. То есть импровизационно, свободно претворить его в жизнь.

И последний чрезвычайно важный аспект. Одной из основополагающих черт мифологического мышления является оперирование оппозициями (преимущественно бинарными, или сводимыми к таковым). К. Леви-Стросс называет бинарную логику инструментом мифологизирования, поскольку оппозиции упорядочивают данные элементарно-чувственного восприятия и концептуализируют их (137.85). Среди всеобщего тождества и неразличения индивидуальные объекты подчиняются дифференциации через контрасты их "чувственных" качеств. При всем многообразии семантических противопоставлений набор общеупотребительных оппозиций невелик. Но оценочное маркирование полюсов, как правило, постоянно (137.231). Система оппозиций представляет собой лестницу "уровней" (Леви-Стросс), начиная от простейшего, характеризующего пространственную и чувственную ориентацию

человека в мире (верх/низ, левый/правый, сухой/мокрый, светлый/темный...). Затем уровни пространственно-временных соотношений в космосе (небо/земля, день/ночь, зима/лето, солнце/луна...), в социуме (свой/чужой, мужское/женское, младший/старший...) или на грани социума и космоса, природы и культуры (вода/огонь, дом/лес, селенье/пустыня...), до более абстрактных числовых противопоставлений (чет/нечет, три/четыре...) и таких фундаментальных антиномий как жизнь/смерть, счастье/несчастье и т.д., а также магистральной мифологической оппозиции сакрального/мирского (Мелетинский, 137.230).

Вместе с тем оппозиции в мифе склонны к разрешению. Это достигается при помощи посредника (медиатора), символически сочетающего признаки полюсов. В качестве медиатора может выступать менее резкая противоположность, которая затем сменяется амбивалентным образом или героем, совмещающим в своем облике противостоящие черты ("бриколаж" у Леви-Стросса).

Пастернаковский миф и здесь имеет сходные черты. Как мы видели в предыдущих главах, оппозиции четко выделены и осмысленны. Оппозиционные пары существуют на всех уровнях поэтического мифа: 1) верх/низ, сухой/мокрый, светлый/темный, звук/тишина, белый/черный; 2) небо/земля, день/ночь, зима/лето; 3) разлука/встреча, старый/новый, мужской/женский, взрослый/детский; 4) вода/огонь, город/лес, природа/культура; 5) прошлое/настоящее, жизнь/смерть, сакральное/профанное. Однако помимо традиционных способов снятия оппозиций, поэт разрабатывает ряд собственных. Остановимся сначала на первых:

1. Своеобразным вариантом посредничества оказывается полная подмена одной оппозиции другой в том случае, когда противостояние внутри первой оппозиции не категорично, а имеет скорее метафорический характер. Так, например, в "вокзальных" текстах мы встречались с ситуациями, когда начальное противоречие "вокзала" жизнь/смерть имеет лишь ассоциативную, заданную "поездом", связь с происходящим (поезд соотносится с

лодкой, конем, перевозящими в загробный мир). Поэтому замена менее трагичной парой старое/новое в данном случае полностью нейтрализует кризисную ситуацию противостояния жизни/смерти.

2. Совмещение семантических полюсов оппозиции в над-оппозиционном третьем значении (например, противостояние прошлого и настоящего снимается у Пастернака "моментальностью") также связывается с действием медиатора.

К собственно пастернаковским относятся:

1. Устранение оппозиции путем ее внутреннего семантического смешения. Члены оппозиции не противоречат друг другу, но находятся в состоянии смысловой пересеченности. В этом случае одна сторона, белое сильная, притягивает другую, используя при этом общие семантические коннотации. Так, в оппозиции встреча/разлука последняя оказывается более сильным, организующим элементом, она притягивает на свою сторону "встречу" (как ожидаемую дополнительную), составляя таким образом не противостояние, а связку разлука – встреча – разлука, образующую цикл. Возникшая замкнутость снимает оппозиционность, поскольку, не имея начала и конца, не имеет ценностных полюсов. Компоненты отождествляются: разлука предполагает встречу, встреча, не успев свершиться, ожидает разлуку.
2. Разрушение оппозиции сменой ценностных полюсов. Например, оппозиции сухость/водность, звук/тишина, день/ночь, свет/темнота, ясный/туманный, верх/низ в традиционном мифе имеют постоянную закреплённость оценок: сухость, звук, день, свет, ясность, верх воспринимаются положительно, а водность, тишина (отсутствие звука), ночь, темнота, туманность, низ – отрицательно. У Пастернака эти ценностные установки могут варьироваться в зависимости от ситуации, вплоть до смены на противоположные. Так, водность – всегда знак положительный. В других парах выбор ситуативен. Скажем, ночь, туманность, темнота в условиях инициации предпочитается дню, ясности, свету. Однако по-

следние воспринимаются положительно, если это символы совершенного героем выбора, выхода из кризиса. Свет, в противовес тьме, может сопровождать ночь и туманность в мистериальный момент вызова или рождения мира. Такова же функция звука. Хотя тишина при этом иногда представляется как истинная сущность мира, и в этом случае каждый звук будет ложной внешностью. Ясный "разгулявшийся" день, отмеченный положительно, становится объяснением тайны мироздания и т.д. Подобное отсутствие четкой маркированности внутри названных оппозиций позволяет им легко смещаться и исчезать.

3. Мнимое противоречие. Снимается сразу по установлении истины. К таким оппозициям относятся поэт/Бог, друг/указчик, природа/культура, иногда жизнь/смерть. Разрешающим сомнения фактором является посвящение, проходя через которое, герой перестает мыслить оппозициями.
4. Снятие оппозиций путем выхода на новый уровень, где меняются ценностные ориентиры, возможно исчезновение одного из членов оппозиции, а также синонимичность полюсов оппозиционной пары. К такого рода переходам относятся уже названная инициация, а также осуществленный выбор героя, его перерождение (не связанное с посвящением), мистериальные действия (вызов, творение мира, сон) и собственно поэтическое творчество.

Итак, подведем итоги.

Мифомышление поэта предполагает постоянную оглядку на миф, что называется "держание его в памяти". Отсюда – наличие таких существенных характеристик мифологического мышления, как отождествление составляющих мир элементов; предпочтение чувственного восприятия мира; генетический подход к явлениям, предметам и событиям; синкретизм времени и пространства; оперирование оппозициями; ориентация на миф космогенеза и, наконец, воспроизведение сакральных событий в ритуалах. Однако мы видим, что жажда из названных черт последовательно видоизменяется: субъектно-объектные отношения дифференцируются, но вступают при этом в со-

творчество; субъект наделяется функциями Творца, но поэтический акт проецируется на акт миротворения; чувственное восприятие предстает во взаимосвязи с абстрактным; все жесткие требования мифа стремятся к свободному осмыслению – части сотворенного мира живут самостоятельной жизнью; создается масса способов дал устранения оппозиций, ибо в пастернаковском мире противоречия сосуществуют на всех уровнях; сжатость времени и сгущенность пространства обеспечивают сцену для рождения Поэзии; ритуальные жесты пробуждают творческие способности и т.д.

Следовательно, необходимо определять причины, побуждающие к подобным трансформациям. Их две:

1. Сильное творческое самосознание Пастернака – ощущение себя именно Поэтом, а потому утверждение в качестве первостепенной характеристики "человеческой субъективности", пронизывающей и связывающей мир. Поэзия в качестве воплощения, проявления "субъективности" предстает сакральным мифологическим действием, отсюда все проекции творчества на миф и обратно – восприятие мифа под знаком поэзии.
2. Идущая от "безумия" (в синтезе остранения и предельности) мощная энергия непрерывного порождения, принципиальной неконечности (неоконченности), а следовательно, устремляющейся прочь от замкнутой статичности мифа жизненной и живительной динамики. Всего того, что мы, вслед за Пастернаком, называем *импровизацией*.

§2. ИМПРОВИЗАЦИЯ

"Безумие" в пастернаковском художественном пространстве является толчком к мифотворению, предсказывает и формирует миф. Но оно также становится причиной собственной внутренней жизни мифа. Пастернак вскрывает в мифе его самопорождающее начало. Мы наблюдали специфическую роль лирического субъекта в поэтическом мире. Элемент самоустранения героя приводит реальное существование внешнего мира в тексте в существование "подсознательное". При этом факт подлинного проявления мира

осуществляется только в так называемом "внутреннем", запредельном пространстве рефлексии лирического субъекта, открытом лишь тексту. Происходит своеобразное втягивание внешнего мира в активизирующийся внутренний: "Отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств, и отвлеченностей в свой личный глухой круг; в интимизации – когда-то мира, теперь истории" (Б. Пастернак. 161.420). Стирание границ между мирами, равно как между творящим и воспринимающим субъектом, вызывает неразличение прошлого и будущего уже непосредственно в рамках поэтического сознания. Внутренний мир лирического героя перестает исполнять функцию медиатора между мета-мифом и поэзией (в качестве текста-мифа). Снимается оппозиционность внешний/внутренний, последний предстает вполне самоценным, самодостаточным и поистине мифологичным пространством. Все характерные мифологические процессы происходят теперь не в архаическом мета-мифе, но в его поэтическом преломлении. Здесь сливаются акт порождения и акт воспроизведения, а потому миф попадает в ситуацию постоянного самотворения и претворения (трансформации). Ситуация поворачивается так, что миф рождается импровизационно в процессе его воспроизведения.

Импровизационность провоцирует появление множества точек зрения, исходных и промежуточных позиций, а следовательно, множественность выражения. Миф множится на наших глазах. Но вместе с тем происходит его углубление – когда множественность оборачивается многозначностью. Нейтрализация большого числа оппозиций, в том числе чисто субъектных: автор/исполнитель, творец/наблюдатель(зритель, слушатель), адресант/адресат – перестраивает внутреннюю структуру поэтического мышления. По наблюдениям Н. Фатеевой, в этом случае порождаются "многозначные личностные семантические комплексы", а текст превращается в автодиалог (201.11). Таким образом, интроспективная направленность творческого процесса в ситуации поэтического неомифологизирования способствует усложнению собственной жизни мифа, ее динамике и обновлению.

Рассмотрим это на примере пастернаковского цикла "Тема с вариациями", представляющего собой тему-миф, максимально приближенный к классическому, и импровизационное его воссоздание-осмысление. Не случайно возникающий в произведении, вслед за космогонической картиной мира, второй план, связанный с темой творчества как вглядывания и прозрения, отмечен знаком Поэзии, рождающейся мифологически – из морской пены. Так создается еще одно основание для объединения темы и вариаций как самостоятельных поэтических текстов.

Креативное пространственно-временное сгущение первого дня творения по аналогии переносится на всякий творческий акт, подобно тому, как эпитафией из стихотворения А. Григорьева ("Героям нашего времени") устанавливается "меж нами и теми сфинксами" таинственная связь. Одним из средств-посредников осуществления этой связи являются глаза. Мы говорили, что "глаз" имеет особую функцию в пастернаковской системе, совмещая семантику предельного углубления, погружения в смысловые бездны и прозрения. Так, "тихие очи" сфинксов отражаются в глазах пастернаковских героев. Незрячесть (вероятно, идущая от исходной характеристики – "тихие" очи: все видевшие, не жаждущие новых зрелищ, но спокойно внимающие) тождественна пристальному вглядыванию: в "Теме" Пушкин, "закрыв глаза, стоит и видит...". Темнота – исходное условие видения (ср. идиоматическое выражение "спит и видит"). Помимо прочего, "закрытые глаза" обеспечивают ту специфическую замутненность реальности, которая, создавая мистическое пространство, выводит в беспредельную открытость: в видении Пушкина возникает пустыня. Неразличение предка (как символического образа) и пустыни (метафорически характеризующей его) является доказательством правильности совершенного действия (закрытия глаз): предок отмечен своими первобытными, природными характеристиками. Стремление Пастернака проникнуть в самую глубину предания, к его истокам, объясняет отвержение более позднего – античного варианта мифа (сфинкс у поэта египетский).

Параллельно видению, вызванному из архаических глубин, существует картина природной стихии, неизменной и вечной в каждом своем проявлении. Поэтому "от этой точки глаз нельзя отвлечь". Обратим внимание, что морской шторм так же, как и материализовавшееся время сфинксов, дан в единства замкнутости и бесконечности: некая пульсирующая точка. В этом контексте не вступают в противоречие такие самостоятельные характеристики, как незрячесть, тьма и зрение, свет, поскольку они заинтересованы в одной цели – проявлении мифа в мир, новом его рождении. Шторм, ночь и закрытые глаза поэта создают мистериальное пространство, которое с появлением Сфинкса озаряется "внутренним светом", луной и свечами – отблесками гребней волн.

Во 2-й вариации отмеченная параллель: мифический мир предания – мир природной стихии проецируется на новое сопоставление: замысел мира – замысел художественного произведения. Причем, и в этом случае магическим кристаллом становится "глаз". Подтверждаются наши выводы о тождественности внутреннего зрения ("незрячести"): "Еще не бывших дней жара / Воображалась в мыслях кафру..." и зрения физиологического: "Был дик открывшийся с обрыва / Бескрайний вид...", если речь идет о мистериальном пространстве вызова. Идиома "сгнуть с глаз" в этом ряду означает мистерию умирания-воскрешения, переход из мира реального в мир видения. Такой путь проживает смерч, "борясь, чтоб захлебнуться вмиг / И сгнуть вовсе с глаз". В своей смерти он воспроизводит теряющие зрение "слепнущие снасти" – координаты мира в момент его осознания:

Необоримая рука,
Пролившая соленый нектар
В пространство слепнущих снастей... <...>
В сырые сумерки крушений,
На милость черных вечеров...

Своеобразно дальнейшее обыгрывание этой символики в 3-й "Макрокосмической" вариации:

Мчались звезды. В море мылись мысы.

Слепла соль. И слезы высыхали.

Были темны спальни, мчались мысли,

И прислушивался Сфинкс к Сахаре.

Здесь отсутствие зрения, темнота подается как необходимая самому Сфинксу ситуация, в которой возможно движение мысли и прислушивание, иначе говоря, переход к внутреннему зрению, постижению. В пастернаковской интерпретации миф размышляет о самом себе, уподобляясь Поэту. Особую ценность приобретают субъективные характеристики: страдание и его преодоление. В предыдущей (второй) вариации среди ценностей юного мира мы видим "сердечный шелест", "каплю сна, которой мука солоня" – именно эти чувства формируют, "оковывают" мир, как раковину. Здесь же – в темноте самосознания Сфинкса – соль слепнет; мука, страдание с ней сопряженное, "высыхает" вместе со слезами. Миф в лице (причем буквально) своего героя-Сфинкса сам гармонизирует собственное пространство: "Заплывали губы / Голубой улыбкою пустыни". Оказывается, гармония не дана ему изначально, вместе с рождением, необходимо собственное творческое усилие. Только после этого "ночь пошла на убыль". Показательным эквивалентом творческого постижения мира является упоминание черновика пушкинского "Пророка".

Новый втяк импровизаций начинается с введением элемента драматизации (4-я "Драматическая" вариация). Сюжет Алеко и Земфиры разворачивается в ночном пространстве вечности. Поэтому мир свернут в "белке" женского глаза: "Глубок / Месяц Земфирина ока – / Жаркий бездонный белок". Заместителями "глаза" выступают женские украшения – мониста ("Табор глядят исподлобья, / В небо мониста вперив"). Картина создается кинематографическим приемом укрупнения плана (наездом): общий план – облако, звезды; приближаясь – "сбоку шлях", табор, Алеко, и дальше – до предела – глаз. Последний становится центром мироздания, в нем отражается все виденное прежде. Но, кроме того, в нем заключен весь мир Алеко. Этот момент является поворотным в пастернаковской импровизации: здесь вплетается ав-

тобиографическое начало, и далее Алеко в своих рефлексиях (Ревность? Мщенье? Самоубийство? Бегство?) выступает двойником лирического героя. Не случайно именно "глаз" оказывается толчком новых ассоциаций. Ведь это о Пастернаке А. Ахматова скажет: "Сам себя сравнивший с конским глазом" (28.148). Глаз Земфиры тоже имеет сходство с глазом священного для цыган животного: он вытянут, миндалевиден (месяц) и замечателен своим белком. "Скакун" появляется в финальной строфе стихотворения, противопоставляясь Земфире. Перед нами тот случай импровизации, когда мифотворчество основывается на легендарном имени-сюжете и представляет собой творческую интерпретацию.

Таким образом, путь вариаций начинается у глаз древнего Сфинкса и заканчивается глазами поэта, снова и снова связывая между собой два мира – мифологический и поэтический. "Глаза поэта" в качестве объединяющего фактора используются для соположения нескольких поэтических мифов: пушкинского, пастернаковского и, в некотором роде, петровского, поскольку строительство Петербурга воспринималось Пастернаком как вдохновенное созидание, родственное поэтическому. Если в "Теме" фигура Пушкина представляет собой некий сакральный знак свершающегося творческого действия, то в дальнейшем происходит наложение мифопоэтических пространств.

Обратимся к первой ("Оригинальной") вариации. Как "Тема" композиционно замкнута в границах, заданных назывными заклинательными фразами: "Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа", так вариация внешне вторит ей, закольцовывая текст в разрыв между указанием места происходящего действия (в 1 строфе) и названием собственно деятеля (лишь в 5-6 финальных строфах). Создается эффект зеркального коридора, при котором пространство бесконечно раздвигается и безгранично отождествляется. "Скала и шторм", заданные "Темой", преломляясь в отражениях, достигают состояния "шабаша" и, возвращаясь к источнику, также означают в равной степени место действия и само действие. Поэтому подробное, занимающее четыре строфы, топографическое описание является метафорическим обозначением

происходящего. Переход к зеркальности сопряжен с созданием условной ситуации, характеризующейся предельной концентрацией, "взбитостью" качеств ("сбегаются с пеной у рта", "дым набивается в уши"), огненностью ("чадя"), смертельностью ("выбросы волн", "утопленники"), синтезированной из воды и света стихией (фонтан, фосфат). Цель совершающегося "шабаша" – вызов ("кого-то позвать"). Но вызов этот опасен, а потому "тошно и страшно". Под влиянием подобных чувств достигают критического предела действия: "белое бешенство петель" распадается на умерщвляющие компоненты: "пена" как признак смерти, водовороты и петли – ее средства. Сила созданного шабашем скал давления настолько велика, что небо (в своем грозном эквиваленте) не просто сливается с землей(водой) в шторм, но расстилается-распинается им. Исходная тема соединения времен здесь достигает апогея: "Что было наследием кафров? Что дал царскосельский лицей?" – неразлично. Или не существенно перед лицом эпического:

Два бога прощались до завтра.

Два моря менялись в лице.

Связующая роль фигуры Пушкина в развившейся вариации утрачивается, поскольку создается миф о Поэте. Пушкин также древен, как Сфинкс, на которого он сквозь толщу веков смотрел в "Теме", так же стихийен, как море, и т.д. Оппозиционность, стремящаяся к единению, теперь просто исчезает, поскольку во взаимодействие вступают два мифа. Причем, если один был задан, то другой создается в процессе творчества, импровизационно, неожиданно. Зеркало вариации, отражая исходный миф, неминуемо преломляет его, рождая новый.

Далее, во второй вариации характеризующие Пушкина две первые строки:

На берегу пустынных волн

Стоял он, дум великих полн.

представляют собой цитату из "Медного всадника", отнесенную к Петру. Следовательно, пастернаковские вариации на пушкинские темы должны рас-

смаатриваться более широко – это вариации на тему творчества и творческой силы, потому что за реальными образами угадывается Творец (см. часто употребляемое в соответствующей обстановке "Он"). Основание для подобного отождествления трех фигур дает находящаяся в состоянии хаотичной неорганизованности природа, словно в миг перед первым словом Творца: "Был бешен шквал. Песком сгущенный, / Кровавился багровый вал". Предельное на две строки сгущение качеств: бешенство, порыв, измельчение, препятствие, смертельность – усиливается возмущением и злобой творящего субъекта. Сталкиваются два гнева, как две стихии в предыдущем варианте. Причина гнева не оговорена. Думается, речь идет скорее о том наисильнейшем (предельном) проявлении чувств, которое Пастернак называет "страстью", говоря в "Охранной грамоте" о том, "как мало нужно гению для того, чтобы взорваться": "Тождество изображенного, изобразителя и предмета изображения, или шире: равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. (Точно это пощечина, данная в его лице человечеству.) И в его холсты входит буря, очищающая хаос мастерства определяющими ударами страсти" (1.4.207). Гнев Поэта (Творца) есть гнев замысла, гнев "завтрашнего" дня. Начало не нужно искать, оно перенесено в будущее, поскольку множественным наложением вариаций мифа обеспечен вечный Первый День. В этом ряду задуманный роман изначально рождается как новый миф. Создается еще одно пересечение: в замысел мира "окунается" замысел романа. Описание последнего через отрицательные характеристики ("не бывших дней жара", "не выпавший туман") создает уникальный первый, еще не повторенный образ. Роман встает из "мглы", но не реальной мглы, подчиненной "климату", "зною", "ветру", "утру мая", а до-исторической.

Интересен следующий поворот импровизации. Замысел романа, складывающийся в воображении поэта, незаметно перетекает в открывшийся "с обрыва / Бескрайний вид":

... Был дик

Открывшийся с обрыва сектор

Земного шара, и дика
Необоримая рука,
Пролившая соленый нектар...

Складывается двусмысленная ситуация. С одной стороны, возникшая картина – это сотворенное мирозданье. Но поскольку изначально Творец не уточнен (Бог, Петр, Пушкин?), то мы можем воспринимать ее как вид, только что родившийся в воображении Пушкина, некую оформленную в природные знаки вариацию обдумываемого романа. Таким образом, мир и происходящее в нем подается Пастернаком как нескончаемое множество творений, их контаминации и преобразований. В 5-й вариации Пушкин предстает в качестве мифологического героя: жизненные события, топография становятся своеобразными знаками "подвигов", "путешествий" героя, его мифологическими атрибутами. Такова же функция моря – это амулет Поэта-героя, везде его сопровождающий. Метаморфозы вторят шагу Творца: "Он стал спускаться...", и тут же море отождествляется со степью, обращается ею. Сравним:

... Дикий <u>чашник</u>	... Где огибал
Гремел <u>ковшом</u> , и через край	Купальню <u>гребень</u> белогривый,
Бежала <u>пена</u> . Молочай,	Где <u>смерч</u> на воле погибал,
Полынь и дрок за набалдашник	В последний миг еще <u>качаясь</u> ,
<u>Цеплялись</u> , затрудняя шаг,	Трубя и в отклике отчаясь,
И <u>вихрь</u> степной свистел	Борясь, чтоб захлебнуться вмиг
в ушах.	И <u>сгинуть</u> вовсе с глаз.

Степь представлена в морских характеристиках и ситуациях, ассоциирующихся с происходящим на море: ковш – гребень, вихрь – смерч, пена – гребень белогривый, цепляться – качаться, через край – сгинуть. В.Н. Топоров отмечает существование в пастернаковской поэзии специфического образа-мотива степь-море, обеспеченного общим знаменателем – "безбрежностью" и "колыхательно-колебательными" движениями (193.575). Подобные синтезированные образы не случайны, они отражают всеобщее стремление пастернаковского мира к связности. Так, в свою очередь, степь, "оглядываясь" на

Пушкина, связывает себя с цыганами. Несложный ассоциативный ряд – и уже песня, воплотив в себе страдание моря и предельную (во все пределы) открытость степи, предстает символом единства мира:

И засинел, уже безмерный.
Уже, как песнь, безбрежный юг,
Чтоб перед этой песнью дух
Невесть каких ночей, невесть
Каких стоянок перевесть.
Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

В свете сказанного фигура Пушкина представляется чем-то большим, нежели просто символ совмещения времен и пространств и насыщения ими пастернаковского мира. Вместе с Пушкининым является Поэзия, и это ее сила заставляет времена сгущаться, а пространство – дробиться и перемещаться в своих элементах.

Легендарный мир всегда замкнут: композиционно, семантически ("закрытыми глазами", в "раковине"), графически (оггибающей волной, скалами). Пастернак пытается открыть его, распахнуть. Причем стремится сделать это, исходя из собственных возможностей мифа. Таковыми обладают ранние формы существования мифов: словесные плачи, смех, вой. Здесь, по мысли О.М. Фрейденберг, получают возможность сосуществовать речь и действие (211.112). Следовательно, первым семантическим выражением действия через речь является ее миметический вариант (мимика, жест, выкрики ритмико-интонационного характера). Действия эти имеют хоровое оформление и воспринимаются именно как единый голос. Так называемый корифей-запевала (тотем, а затем Бог) предводительствует в актах плача и смеха, но ни в коей мере не является солистом, а скорее "всей видимой природой" (211.112-113). Психологизируя миф, Пастернак видит в плаче и смехе субъективное, личностное начало, поэтому плач моря и смех, "играющий углами скул пустыни" для него – источник оживления мифа. Антропоморфность природных явле-

ний исходит уже не от всеобщего отождествления и неразличения человеком себя и окружающей природы, как это происходит в мифе, но из желания наделить мир чувством, а при его посредстве – голосом и словом.

Так, "соленый вкус туманностей" на губах Сфинкса – больше, чем знак вечности. Мы знаем, что в вариациях соль будет связана со слезами. Что происходит? Сфинкс – изваяние, "недвижное и немое", "с челом, сияющим от царственных венчаний" (А. Григорьев), перенесший века истории, как оспу, как болезнь, и являющийся для мифа лишь молчаливым свидетелем, – у Пастернака непостижимым образом наполняется жизнью: видит, слышит, чувствует: "И казалось, стынет / Кровь колосса. Заплывали губы / Голубой улыбкою пустыни". Точно так же песок, безжизненный в пустыне, такой же древний и бесстрастный, как Сфинкс, угадан поэтом в его изначальной чувствительности, даже романтичности. Песок оживлен подаренным ему воспоминанием:

Он чешуи не знает на сиренах,
И может ли поверить в рыбий хвост
Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных
Пил бившийся как об лед отблеск звезд?

Думается, совмещение в этой строфе элементов, характеризующих разные существа (сирены не имеют ни чешуи, ни рыбьего хвоста) намеренно. Пастернак пытается от статичного мифа-легенды, от образов-знаков вернуться к мифу начальному, полному жизненной энергии. Где Сфинкс улыбается, песок "осушает взасос" выбрасывающиеся волны, морские существа имеют единый облик и т.д. Не случайно весьма показательное в этом юном мире качество – "бившийся". Объединяющиеся метафоры дрожащей в чашках воды и дрожащего света звезд выливаются в дрожание творящегося мира. Процесс созидания ритмически оформлен, а потому чрезвычайно близок Пастернаку. Неорганизованный, находящийся в процессе становления мир родственен внутренней рефлексии поэта, в которой ритм существовал раньше слова-знака. Отсюда подчеркиваемая Пастернаком параллель между мифом, пред-

ставленным в форме смеха ("Играющий с эпохи Псамметиха / Углами скул пустыни детский смех..."), и стихотворным текстом, стремящимся к форме внутренней речи, с элементами неотрефлексированности, противоречивости, прерывистости, ассоциативной сложности и т.д.

Множество отмеченных нами мифологических форм и вариаций мифа совмещаются в тексте, как внутри поэтического сознания. Главная особенность этого сосуществования – его недооформленность, а точнее, невозможность конечного оформления. Эта специфическая черта поэтического мышления формирует текст как индивидуальную внутреннюю речь. Именно в этом качестве он предстает перед нами. Доказательством служат следующие моменты:

1. Создающаяся поэтическая картина – плод авторского воображения. Мы видели множество фактов органического перехода поэтической рефлексии в текстовое пространство, причем последнее в этом случае заряжается рефлексирующей энергией и продолжает до-создаваться уже в соответствии с собственными законами: текст воображает сам себя. Наиболее ярким был пример отождествления текстом замысла пушкинского романа и замысла мироздания. Для текста это процессы однородные, и поэтому границы между ними не существует, равно как неразличимы способы их описания. По этой причине мы получаем возможность двойственного прочтения имени стоящего за замыслом Творца. Собственно, из арсенала поэтического мышления текст перенимает такие формы "самосознания", как сон, галлюцинация, бред. Следовательно, констатируя подобные состояния в своем пространстве (путем насыщения, нагромождения, стыков, наслоения, прерывистости структурных элементов), текст повторяет ход внутренней неформившейся речи своего создателя.
2. Ряд архетипических образов и мифологических закономерностей, существующий в поэтическом подсознании, перетекая в текст, создает в нем силовое поле, некую глубинную структурную основу, которая уже сама становится источником разнообразных интертекстуальных связей

произведения. Теперь непосредственно текст наделяется "подсознанием", из которого, по мере надобности, извлекается то один, то другой символ, сюжет, закономерность. Причем в зависимости от прочтения возможна актуализация разных знаков, а следовательно, неоднозначность интерпретации. Равно как внутренняя речь субъекта совершенно естественно из одной исходной точки выходит к различным, а порой противоположным заключениям.

3. Изначальное существование противоречий во внутренней речи отзывается автодиалогом текста. Он проявляется на разных уровнях. К примеру, в "разговор" вступают воссозданные в тексте мифы (мы называли: исходный космологический; поэтический миф Пушкина, пушкинский миф о Петре, о романе; пастернаковский миф о Пушкине, о Петре, о поэтическом мироздании; далее – миф египетский, античный, индуистский (заданный именем священной реки Ганг) и др.). В отношении полифонии вступают тексты вариаций: с исходной темой и друг с другом, отличаясь "тональностью и характером исполнения" (161.328) – Оригинальная, Подражательная, Макрокосмическая, Драматическая, Патетическая, Пасторальная. Элемент многоголосия (множественность внутренних голосов) создает цитирование пушкинских строк из "Медного всадника", использование эпиграфа (из стихотворения А. Григорьева), своеобразное аллюзивное упоминание художественного полотна И.Е. Репина и И.К. Айвазовского "Пушкин у моря. Прощай свободная стихия" и картины на тот же сюжет Л.О. Пастернака. Наконец, внутренний диалог текста поддерживают оппозиции: вечность/мгновение, миф/реальность, свет/темнота, жизнь/смерть – нейтрализующиеся именно в ходе текстового движения, а так же риторические вопросы либо самовопрошания ("Что было наследием кафров?", "Ревность? Мщенье?").
4. Внутренняя речь текста организуется собственными синтаксическими средствами. Так, поток сознания воспроизводится множественностью придаточных предложений, связанных цепочкой; причастных и дееприча-

стных оборотов; поясняющих, комментирующих высказываний. Например:

Над шабашем скал, к которым
Сбегаются с пеной у рта.
Чадя, трапезундские штормы,
Когда якорям и портам ...

Что происходит "над шабашем окал" остается неизвестным и по завершении синтаксических периодов. Для внутренней речи это совершенно естественно: ее поток постоянно прерывается, потому что возникают все новые и новые ассоциации. Недоговоренность либо обрыв фразы, отмеченный в тексте многоточием, лишь для читателя представляется тайной, которую необходимо разгадать. Для текста это момент остановки, когда на данном этапе все прояснено, осмыслено и требуется переход на новый виток (см. многоточие как переход от " Темы" к 1 вариации и знак возвращения к исходной мысли – во 2 "Подражательной"). Подобные перескоки лишь приближают текст к оригиналу – движению поэтической мысли, нисколько не прерывая как мыслительного, так и собственно текстового потока. Кроме того, внешняя зрительная прерывистость, например, в разрыве фразы переносом ее окончания в следующий стих, создает эффект остановки мысли – задумчивости.

Дополнительным вариантом текстового уподобления внутренней речи является так называемый упрощенный синтаксис: простые назывные предложения, безличные, эллиптические конструкции и т.д. Это тот случай, когда используются слова-знаки, включающие в себя полный набор характеристик, качеств, ассоциаций, связанных с определенной ситуацией или сюжетом и не требующих развертывания в виде пояснений и комментариев. Например: "Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа"; "Плыли свечи"; "Облако. Звезды. И сбоку – / Шлях и – Алеко", "Печет. Лунно; а кровь холодеет".

5. Существует такой поворот внутренней речи, как "заикленность" на какой-то одной проблеме. В этом случае все перечисленные синтаксические средства нацелены на одно – возвращение расходящихся ассоциаций в исходную точку:

Был дик открывшийся с обрыва

Бескрайний вид. Где огибал

Купальню гребень белогривый.

Где смерч на воле погибал,

В последний миг еще качаясь...

<...> ... Был дик

Открывшийся с обрыва сектор

Земного шара, и дика

Необоримая рука,

Пролившая... <...>

На протяженье дней и дней...<...>

На редкость дик, на восхищенье

Был вольный этот вид суров.

На этом приеме построена 4 вариация: мысли героя вращаются вокруг одной проблемы и какие бы выходы ни предлагал ему внутренний голос, их обдумывание не уводит от главного. А главным для Алеко является его переживание, но вовсе не поиски выхода из него. Поэтому размышления постоянно обрываются: новый способ разрешения ситуации – лишь возвращение к ее началу. Однообразен мотив отвержения вариантов возможных действий: "не в счет". Однообразен, потому что не важен: страдание – настолько сильный элемент в системе мыслей героя, что не выпускает его из своего круга, а разнообразные попытки избавления от мучений представляются лишь побочными, несущественными, отвлекающими движениями.

6. Внутренняя речь непредсказуема как в своих поворотах, так и в заключениях, окончательно оформленных в слове. Поэтому вполне вероятны не-

ожиданные для субъекта собственные выводы, откровения, прозрения, возникающие в череде мысленных нагромождений. Текст отражает подобные моменты в интонационных знаках удивления, восторга, восклицания, недоумения и т.д. Например, "И может ли поверить в рыбий хвост?.."; "Это ведь кровли Халдеи / Напоминает!". А так же в ускорении (замедление) темпа повествования:

... Из створок

Не вырвать и клинком ножа,
Того, чем боль любви свежа.
Того счастливейшего всхлипа,
Что хлынул вон и создал риф,
Кораллам губи обагрив,
И замер на устах полипа.

В данном случае использованы оба варианта: нарастающий темп речи, поддержанный нанизыванием придаточных пояснений, достигнув максимума, замедляет скорость и буквально замирает в последней строке. На неожиданно найденном интересном повороте текст останавливается, пренебрегая любыми ранее установленными закономерностями, и, что называется, отыгрывает удавшуюся мысль до конца. Так, в 5 вариации характерная для всего стихотворения перекрестная рифмовка, заданная уже в первой строфе, перебивается двумя строками со смежной рифмой, представленными игрой слов: "Забором крался конокрад, / Загаром крылся виноград". Далее исходная рифмовка восстанавливается, и как ни в чем ни бывало текст движется в заданном ритме. Подобным образом каламбур "Стихия свободной стихии / С свободной стихией стиха" нарушает всяческую рифмовку в последней строфе (1. Оригинальная вариация), где заключительные две строки вынуждены повторить рифмы предыдущей строфы и перекрестным способом присоединиться к ней: кафров – завтра, лицей – в лице; завтра – ландшафта, в лице – с двух сцен. Выбивающиеся строки выходят в надтекстовое пространство и становятся идиоматиче-

ским крылатым выражением, следовательно, их акцентировка в тексте соответствовала изначальному неординарному статусу.

7. Итак, текст, ориентируясь на внутреннюю речь, воспроизводит прежде всего ритм, неоформленный словесно звук, шум, гул или те самые первые формы существования мифа – вой, плачи. Чаще всего звучание создается аллитерационно:

Там мрело мре. Брега

Гремели, осыпался гравий. (5 вариация)

В степи охладевал закат,

И вслушивался в звон уздечек,

В акцент звонков и языка

Мечтательный, как ночь, кузнечик. (6 вариация)

Но возможны первые попытки "говорения", своеобразное древнее косноязычие, когда речь как будто дифференцирована на слова, но эти составляющие еще настолько сходны по звучанию, что представляются единым "гласом". Такой вариант создают труднопроизносимые слова и сочетания звуков: "с эпохи Псамметиха", "трапезундские штормы", "прянул и пыхнули ноздри", "и шквал за Шабо бушевал", "как баней шваркнутая шайка" и др. Особую роль играют в этой ситуации неточные рифмы, подчеркивая стремление текста к всеобщему отождествлению и связи. Словно подчиняясь внутреннему слуху, объединяются разнозвучающие слова, а основанием для рифмования является малейшее звуковое сходство. Внутренний слух оказывается более чутким: завтра – кафру, высохали – к Сахаре, гравий – играли, воробьи – перебив, закат – языка, печет (звездочет, плечо, еще) – не в счет, разбухшим – в уши и др. Показательно, что первая строфа "Темы" и, соответственно, всего цикла не зарифмована, а поддерживается только ритмом.

Таким образом, связывая текст с ранним мифом, Пастернак указывает на общую форму их существования. Тем самым подтверждается возможность внутреннего движения мифа, сходного с внутренним движением тек-

ста: трансформации, рождение новых значений и выход за собственный предел.

Итак, мы приходим к выводу о сложном неординарном способе существования мифа в художественной системе Пастернака. Обладающее всеми свойствами мифологического, поэтическое мышление уподобляет ему творящийся текст. Но мифу в его подлинной, исконной сущности как явлению развивающемуся, живому и динамичному. Пастернак стремится разрушить элемент статичности, легендарности, сложившийся под влиянием прошедших веков и превративший миф в замкнутую систему. Субъективность поэтического видения, воспринимаемая как отприродное, всеобщее, изначальное качество, переносится на миф: в пастернаковской интерпретации поэт "думает мифом", а последний размышляет о себе. Пастернак вскрывает собственные потенциальные возможности мифа и, прежде всего, его самопорождающее начало. Миф обретает возможность Нового Рождения – возрождения. Воскрешает его текст. Свободное импровизационное воспроизведение в своих способах и закономерностях (или отсутствии таковых) предстает поистине мифологическим, а потому родственным и единственно приемлемым путем к мифу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая наше исследование, подчеркнем тот факт, что пастернаковский мир, удивительно гармоничный, светлый и мажорный на фоне окружающего дисгармоничного пространства XX века, в основе своей имеет противоречие. Сформировавшаяся в 1910-1920 годы поэтическая система Пастернака отражает стремление ее создателя к рубежности, совмещению и осмыслению в своих рамках разнонаправленных движений и противостоящих концепций. Колебания, постоянная необходимость совершения выбора и, следовательно, непрекращающиеся трансформации характеризуют поэтическое мышление художника.

Уникальность пастернаковского феномена в том, что его внутренняя противоречивость совершенно естественна, она не разрушает строящийся им поэтический мир, не порождает безысходные конфликтные ситуации и неразрешимые проблемы, как это можно было бы ожидать, но, напротив, является организующей, формирующей силой, совмещая противоположности и уравнивая их в правах на существование. Непрекращающиеся поиски поэта, стремление к самосовершенствованию отражаются в рефлексиях лирического героя, создавая тем самым драматичность, необходимую для нормального функционирования поэтической системы. Даже безумие в своем трагическом, болезненном варианте, как мы видели, представляется в качестве освобождающего, разрешающего кризиса. Противоречие оказывается у Пастернака толчком, импульсом движения, развития, преобразования. Изменение в мире поэта – один из важнейших процессов. И категория "безумия" более всего способна определить происходящее как в поэтическом сознании, так и в художественном пространстве. "Безумие" с его вечной новизной, крайностью, подвижностью и открытостью.

Идея "безумия искусства", развивающаяся в пастернаковской эстетике, предполагает импровизационное отношение к творчеству. По этой причине здесь совершенно не принципиальна какая-либо определенность, законченность: будь то приверженность к литературному направлению или следова-

ние законам мифа. Пастернак видит свою задачу не в расстановке последних точек, его желание разъяснить, высказать, не искажая, "голос", звучащий в нем, облекается во множество форм. Каждый раз новых, но тем не менее связанных друг с другом крепчайшей внутренней связью. Эта связь и есть противоречие. Так, устойчивая противоречивость "вокзала" в пастернаковской интерпретации выступает моментом, обеспечивающим его преобразующую функцию. Оппозиционность и ее снятие приводят к перерождению и возвращению в исходную точку, но уже на новом витке. Соприкосновение различных, разнородных движений являет своим следствием взрыв, но взрыв возрождающий.

Такое нестандартное решение проблемы вызывает к жизни своеобразный авторский миф: миф поэтический и миф о Поэзии. Не заботясь о точной, последовательной реконструкции мифологической структуры, Пастернак предлагает интуитивную импровизационную ее вариацию. Иначе говоря, перед нами не результат сознательного мифотворчества, но продукт специфического мифологического мышления поэта, органичного и идущего из глубин "родовой субъективности", которой он поклоняется. Субъективность у Пастернака – черта индивидуальная и сверхличная вместе. Подобное отождествление представляет ее одновременно как категорию самой Лирики и проявление творческой самостоятельности поэта. Следовательно, художественный мир становится отражением совместного действия авторской рефлексии и бессмертного опыта искусства. Художник способен создать оригинальное произведение, но эта оригинальность произвольна: она predetermined, по Пастернаку, функциональностью самого содержания или "оригинала", воплощаемого его творчеством ("Черный бокал").

Пастернаковский текст синтезирует в себе действие трех начал: замысла поэта, над-творческой "субъективной" идеи и собственного развития – он рождается. Здесь получает реализацию идея о сотворчестве, всеобщем участии в созидательном акте. Как результат – появляется множество вариаций и интерпретаций текста, а также его взаимодействующих интертекстуальных

движений. Произведение досоздается в процессе своей "личной" жизни. В творческое действо вовлекается читатель. Сложность, "утомительность" (М. Цветаева), загадочность художественного мира оказывается "вовлекающим" фактором: читательское постижение и проникновение в текст сопряжено с усилием, собственным интеллектуальным движением, вторящим процессам преодоления, перехода, посвящения, которые совершаются в поэтическом пространстве. Пастернак предлагает возможность соучастия в творчестве, он наделяет созидательной способностью все и всех, попадающих в орбиту действия его произведения. Пастернаковский текст подчинен диалогу, как внутреннему, так и внешнему, что в какой-то мере также является отражением заложенных в его основу принципов противоречия и открытости.

Изучение процесса формирования художественной системы Пастернака позволяет прояснить специфику эстетических и литературно-художественных проблем серебряного века в целом (в частности, вопросов, связанных с мифотворчеством, сущностью и назначением искусства, ролью художника в мире и т.д.). Мы пытались доказать, что рассмотрение феномена Пастернака невозможно вне культурно-исторического контекста эпохи, а следовательно, взаимных влияний, которые испытывала та и другая сторона. Кроме того, творческие поиски Пастернака во многом предопределили дальнейшее развитие русской литературы XX века. Самостоятельное движение пастернаковского текста в литературном пространстве 2-ой половины XX века, реализация идеи бессмертия "безумного искусства" – видятся нам перспективным аспектом возможного продолжения предпринятого нами исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. / Вст. ст. Д.С. Лихачева, сост. и коммент. Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова. М., 1989.
2. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вст. ст. В.Н. Альфонсова, сост. и прим. В.С. Баевского и Е.Б. Пастернака. Л., 1990.
3. Пастернак Б. // Лирика: Альманах. М., 1913.
4. Пастернак Б. Близнец в тучах. М., 1914.
5. Пастернак Б. Поверх барьеров: Вторая книга стихов. М., 1917.
6. Пастернак Б. Поверх барьеров: Стихи разных лет. М-Л., 1923.
7. Пастернак Б. Сестра моя – жизнь. Лето 1917 г. М., 1922.
8. Пастернак Б. Темы и вариации. Берлин, Геликон, 1923.
9. Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака / Публ. Д. Ди Симпличчо // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. 4. 1979.
10. Пастернак об искусстве / Вст. ст. В.Ф. Асмуса. Сост. и прим. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М., 1990.
11. Пастернак Б. О предмете и методе психологии / Коммент. С.Г. Геллерштейна // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. 4. 1979. Или: Вопросы философии. 1988. № 8. С. 97-105.
12. Пастернак Б. Жив Крученных. Сборник статей. М., 1925.
13. Пастернак Е.В. Дополнения к публикации первых опытов Б. Пастернака: Переводы из Рильке // Труды по знаковым системам. 6. Уч. записки Тартуского университета. Вып. 308. С.546-548.
14. Переписка Б. Пастернака / Вст. ст. Л.Я. Гинзбург, сост. и прим. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М., 1990.
15. Рильке Р.-М., Пастернак Б.Л., Цветаева М.И. Письма 1926 года / Сост., предисл., коммент. К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. М., 1990.
16. Пастернак Б. Из писем разных лет / Публ. и вст. ст. Е.Б. Пастернака. М., 1990.

17. Чудо поэтического воплощения: Письма Б. Пастернака / Публикация Е.В. Пастернак // Вопросы литературы. 1972. № 9.
18. Пастернак Б. Переписка с Евгенией Пастернак / Публ. Е.Б. Пастернака // Знамя. 1996. № 1. С.136-138.
19. Борис Пастернак и Сергей Бобров: письма четырех десятилетий / Публ. и вст. ст. М.А. Рашковской // Stanford Slavic studies. Vol.1. Stanford, 1996.
20. Пастернак Б. Переписка с писателями // Еженедельник рукописного отдела Пушкинского Дома. Л., 1979, 1981.
21. Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988.
22. Ахматова А. Я – голос ваш... М., 1989.
23. Барнс Дж. История мира в 10 1/2 главах // Иностранная литература. 1994. № 1.
24. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М., 1994.
25. Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Л., 1980 – 1983.
26. Брюсов В. Сочинения: В 2 т. М., 1987.
27. Волошин И. Избранное. Минск, 1993.
28. Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990.
29. Есенин С. Избранные сочинения. М., 1983.
30. Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989.
31. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.
32. Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1991.
33. Маяковский В. Собрание сочинений: В 13 т. М., 1978.
34. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1988.
35. Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм, драматических произведений: В 3 т. М., 1990 –1993.
36. Абашев В.В. Письма "Начальной поры" как проект поэтики Пастернака // Пастернаковские чтения. Материалы межвузовской конференций. Пермь, 1990. С. 3-16.

37. Аверинцев С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1990. Т. 49. № 3. С. 213-217.
38. Аверинцев С. Язычество. // Философская энциклопедия. №., 1970.
39. Аверинцев С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113-144.
40. Альми И.Л. Баллады Б.Л. Пастернака // Известия АН СССР. Сер. лит и яз. 1990. Т. 49. № 5. С. 420-431.
41. Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
42. Альфонсов В.Н. "Запись со многих концов разом": Принципы поэтического повествования в "Спекторском" Б. Пастернака // Русская литература. 1988. № 3. С. 32-59.
43. Аникин В.П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 30-40.
44. Аникин В.П. Народная игра как художественный феномен // Филологические науки. 1996. № 3. С. 14-25.
45. Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы межвузовской конференции. М., 1984.
46. Аристов В. "Домашний космос" в поэзии Пастернака // Волга. 1992. № 4. С. 147-155. I
47. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970.
48. Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака // В. Pasternak and His Times: Selected papers from the second international symposium on Pasternak / Ed. by L. Fleishman. Berkeley, 1989. P. 236-271.
49. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1965.
50. Баевский В.С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака: Опыт прочтения // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 2. С. 116-127.

51. Баевский В.С. Этнографические темы в лирике Пастернака // Типологический анализ литературного произведения: Сборник научных трудов. Кемерово, 1982.
52. Баевский В.С. Темы и вариации: Об историко-культурном контексте поэзии Б. Пастернака // Вопросы литературы. 1987. № 10. С. 30-59
58. Баевский В.С. Лирика Пастернака в историко-культурном контексте // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. Т.47. № 2.
54. Баевский В.С. Б.Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
55. Баевский В.С. О поэтике Мандельштама: Реалия. Деталь. Образ. Контекст: Статья 1. // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. 1994. Вып. 2. С. 63-70.
56. Баевский В.С., Береговская Э.М. Формы выражения авторского сознания в поэзии Верлена и Б. Пастернака // Проблемы автора в художественной литературе. Устинов, 1985.
57. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост. и вст. ст. Г.К. Косикова. М., 1989.
58. Бахтин М.М. Слово в поэзии к прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6. С. 54-85.
59. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
60. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1988.
61. Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
62. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
63. Берлянд И.Е. Игра как феномен сознания. Кемерово, 1992.
64. Блок А. Записные книжки. М., 1965.
65. Большой Академический словарь современного русского литературного языка: В 20 т. Т.1-4. М., 1991.
66. Борисов В.М. Имя в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго" // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. М., 1992. С. 101-110.

67. Бурдина С.В. "Я" и Мир в лирике Б. Пастернака кон. 10 – нач. 20-х годов // Пастернаковские чтения: материалы межвузовской конференции. Пермь, 1990. С.20-25.
68. Бухштаб В.Я. Лирика Пастернака // Красная газета. Л., 1928. 10 февр. Или: Литературное обозрение. 1987. № 9. С. 106-112.
69. Бушман И.Н. О ранней лирике Пастернака // Сборник статей, посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен, 1962. С. 204-225.
70. Васильев И.Е. Поэзия Б. Пастернака 10-20-х годов (к проблеме содержательности художественной формы) // Пастернаковские чтения: Материалы межвузовской конференции. Пермь: ПТУ, 1990. С. 25-20.
71. Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973.
72. Вейдле В. Пастернак и модернизм // Литературная учеба. 1990. № 1.
73. Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е.В. Пастернак, М.И. Фейнберг. М., 1993.
74. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
75. Гаврилова Ю.Ю., Гиршман М.М. Миф – автор – художественная целостность: аспекты взаимосвязи // Филологические науки. 1993. № 3. С. 41-48.
76. Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго" // В. Pasternak and His Times: Selected papers from the second international symposium on Pasternak / Ed. by L. Fleishman. Berkeley, 1989. P. 315-359.
77. Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана / Отв. ред. А. Мальте. Тарту, 1992. С.336-384.
78. Гаспаров Б. "Gradus ad Parnassum" (Самосовершенствование как категории творческого мира Пастернака) // Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 110-136.

79. Гаспаров М. "Близнец в тучах" и "Начальная пора" Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. Т. 49. № 3. С.218-222.
80. Гаспаров М. Рифма и жанр в стихах Б. Пастернака // Русская речь. 1990. № 1. С. 17-22.
81. Гаспаров М. Семантика метра у раннего Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 84-92.
82. Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988.
83. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
84. Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1981. № 10. С. 70-74.
85. Гинзбург Л.Я. О раннем Пастернаке // Мир Пастернака. М., 1989.
86. Гиржева Г.Н. Поэтика лирики Б. Пастернака (Лингвистический аспект): Автореферат диссертации ... канд. филол. наук. М., 1991.
87. Голан А. Миф и символ. М., 1983.
88. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987.
89. Горелик Л.Л. Пушкинский "Миф о Метели" в повести Б. Пастернака "Детство Люверс" // Русская филология: Ученые записки / Сост. и ред. В.С. Баевского. Смоленск, 1994. С.256-279.
90. Греф Ст. За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. М., 1993.
91. Дацкевич Н., Гаспаров М. Тема дома в поэзии М. Цветаевой // Здесь и теперь: Философия. Литература. Культура. 1992. № 2. С. 116-130.
92. Ельницкая С. Поэтический мир М.Цветаевой. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1990.
93. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. Л., 1991.
94. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.
95. Жирмунский В.М. Избранные труды: Теория литературы. Поэтика. Стилетика. Л., 1977.

96. Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian Literature. VI-I. 1978. P. 1-38.
97. Жолковский А.К. Механизмы второго рождения // Литературное обозрение. 1990. № 2.
98. Жолковский А.К. Ранний Пастернак: Актеон или Геракл?: К структуре одной контрмифемы // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 67-90.
99. Жолковский А.К. О трех грамматических мотивах Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 55-66.
100. Завадская Е.В. "В необузданной жажде пространства": Поэтика странствий в творчестве О. Мандельштама // Вопросы философии. 1991. № 11. С.26-32.
101. Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии. Вып.1. Умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916.
102. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
103. Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм (из опыта раннего Пастернака) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе кон.19 – нач. 20 века. М.,1992.
104. Иванов Вяч. Вс. Ахматова и Пастернак // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. Т. 48. № 5. С. 410-418.
105. Иванов Вяч. // Русские философы. Антология. М., 1993.
106. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С.48-78.
107. Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
108. Иванов Вяч. Ницше и Дионис // По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909.С.1-20.
109. Иванов Вяч. Предчувствия я предвестия // По звездам. С. 189-219.
110. Иванов Вяч. Два лада русской души // Иванов Вяч. Родное и вселенское: Статьи. М., 1917.
111. Ивинская О.В. Годы с Пастернаком: В плену у времени. М.,1992.

112. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
113. Кацис Л.Ф. Пастернак и Шопен (О второй редакции баллады Пастернака) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1995. № 3. С. 19-39.
114. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
115. Ковтунова И.И. О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 132-208.
116. Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии кон.19 – нач. 20 века. Самара, Барнаул. 1995.
117. Котельников В.А. "Покой" в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С.3-42.
118. Кружков Г. "Как бы резвяся и играя..." (Заметки о творчестве Б. Пастернака) // Новый мир. 1998. № 4. С.167-180.
119. Культура русского модернизма / Под ред. Р. Вроона, Дж. Мальмстада. М., 1993.
120. Крыщук Н. Искусство как поведение. Л., 1989.
121. Леви-Стросс К. Вступление к 1 части "Мифологичных" // Семиотика и искусствоведение. М., 1972.
122. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 152-164.
123. Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков, М., 1966.
124. Левина Т. "Страдательное богатство": Пастернак и русская живопись 1910-х – нач. 1940-х годов // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 84-89.
125. Литературно-эстетические концепции в России кон.19 – нач. 20 веков. М., 1975.
126. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 21-186.

127. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1982.
128. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М, 1995.
129. Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990.
130. Лосев А.Ф. Проблема Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М., 1968. Вып. 8. С.67-196.
131. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. 4. Тарту, 1969. С. 206-238.
132. Лотман Ю.М. Анализ стихотворения Б. Пастернака "Заместительница" // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Сборник статей. СПб., 1996.
133. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
134. Мандельштам О.Э. Борис Пастернак // Россия. 1923. № 6.
135. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
136. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд. М., 1995.
137. Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972.
138. Миллер-Будницкая Р. О философии искусства Б. Пастернака и Р.-М. Рильке // Звезда. 1932. № 5. С. 160-166.
139. Минакова А.М. Поэтический космос как универсалия в русской литературе XX века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Пермь, 1993. С. 97-106.
140. Минц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. 3. Тарту, 1979.
141. Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
142. Мифологический словарь / Под ред. Е.М. Мелетинского. М., 1990.
143. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980-1988.
144. Морыганов А.Ю. "Высокая болезнь" Б. Пастернака ("Мифический пласт" поэтического слова) // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе: Типология и контекст. Межвуз. сборник науч. трудов. Иваново, 1994. С. 71-82.

145. Мусатов В.В. К проблеме генезиса лирики Б. Пастернака // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. Т.49. № 5.
146. Мусатов В.В. Ранняя лирика О. Мандельштама // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т.50. № 3. С.236-247.
147. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии 1-й половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992.
148. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
149. Обломиевский Д. Борис Пастернак // Литературный современник. 1934. № 4. С.127-142.
150. Овчинников Н.Ф. Б.Л. Пастернак – поиски призвания (От философии к поэзии) // Вопросы философии. 1990. № 4.
151. Ожегов С.И. Словарь русского языка. 21-е изд. М., 1989.
152. Орехова Л.А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (Лирическая проза). Киев, 1992.
153. Осипова Н.О. Мифопоэтика лирики М. Цветаевой. Киров, 1995.
154. Осовецкий И.Я. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.
155. Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983.
156. Парамонов Б. Черная доведь. Пастернак против романтизма // Звезда. 1991. № 4. С.198-205.
157. Парнок С. Б. Пастернак и другие // Русский современник. 1924. № 1. С. 310-311. Или: Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 86-92.
158. Пастернаковские чтения. Вып. 1 ("Быть знаменитым некрасиво...") РАН, ИМЛИ. М., 1992.
159. Пастернаковские чтения: Материалы межвузовской конференции. Пермь, 1990.
160. Пастернак А.Л. Воспоминания. Мюнхен, 1983.
161. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.

162. Пастернак Е.В. Достоевский и Пастернак // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9. Л., 1991. С. 231-242.
163. Пастернак Е.В. Лето 1917 года: "Сестра моя – жизнь" и "Доктор Живаго" // Звезда. 1990. № 2. С. 158-165.
164. Пастернак Е.В. Работа Б. Пастернака над циклом "Начальная пора" // Русское и зарубежное языкознание. Вып. 4. Алма-Ата, 1970. С. 121-141.
165. Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975.
166. Подгаецкая И.Ю. Генезис поэтического произведения (Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева) // Известия АН СССР. Сер лит. и яз. 1990. Т. 49. № 3. С. 203-212.
167. Подгаецкая И.Ю. Пастернак и Верлен // De visu. 1993. № 1. С. 47-56.
168. Померанц Г. Неслышанная простота // Литературное обозрение. 1990. № 2. С.19.
169. Психология процессов художественного творчества / Под ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренова. Л., 1980.
170. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
171. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
172. Пушкин и Пастернак. Материалы второго Пушкинского коллоквиума. Бухарест, 1991.
173. Раков В.П. Русское эллинтство (Проблемы языковой специфики) // Творчество писателя и литературный процесс: Язык литературы. Поэтика. Межвуз. сборник науч. трудов. Иваново, 1995. С. 5-21.
174. Раков В.П. Логос и стиль М. Цветаевой: опыт теоретического описания // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сборник науч. трудов. Вып. 2. Иваново, 1996. С. 71-81.
175. "Раскат импровизации...": Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Сборник / Сост., вст. и коммент. Б.А. Каца. Л., 1991.
176. Розет И.М. Психология фантазии. Минск, 1991.
177. Рошаль Л. Б. Пастернак и игровое кино. К вопросу о методе // Искусство кино. 1992. № 1. С. 78-87.

178. Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993.
179. Русский фольклор: В 3 т. М., Л., 1958.
180. Сборник статей, посвященных творчеству Б. Пастернака. Мюнхен, 1969.
181. Секе К. "Называние" и "наименование" в "Детстве Люверс" Пастернака. // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1988. С. 29-37.
182. Скарлыгина Е.Ю. "Моя страна со мною говорила..." (Об одном общем глаголе у О. Мандельштама и Б. Пастернака) // *Филологические науки*. 1994. № 4. С. 38-46.
183. Симпличо Д.Д. Б. Пастернак и живопись // *Мир Пастернака*. М., 1989. С. 46-54.
184. Смирнов И.П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // *Исследования по поэтике и стилистике*. Л., 1972.
185. Смирнов И.П. Б. Пастернак "Метель" // *Поэтический строй русской лирики*. Л., 1973. С. 236-253.
186. Смирнов И.П. Место "уфологического" подхода к литературному произведению среди других толкований текста // *Миф – фольклор – литература*. Л., 1978. С. 186-204.
187. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака) СПб., 1995.
188. Тарановский К.Ф. Три весенних дня в русской поэзии начала XX века // *Культура русского модернизма / Под ред. Р. Вроона, Дж. Мальмстада*. М., 1993. С. 326-338.
189. Тименчик Р.Д. К символике трамвая в русской поэзии // *Труды по знаковым системам*. 21. Символ в системе культуры. Тарту, 1987. С. 135-143.
198. Топоров В.Н. К реконструкции мифа о мировом яйце // *Ученые записки Тартуского университета*. 1967. Вып. 198.
191. Топоров В.Н. Пространство и текст // *Текст: семантика и структура*. М., 1983.

192. Топоров В.Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
193. Топоров В.Н. О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 575-621.
194. Тынянов Ю.М. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 182-187.
195. Фарыно Е. К проблеме кода лирики Пастернака / Russian Literature. VI-I. Amsterdam, 1978.
196. Фарыно Е. Бульвар, собаки, тополя и бабочки (Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака) // Studia slavicae Aungaricae, XXXIII. Budapest, 1987.
197. Фарыно Е. Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака // Wiener Slawischischer Almanach. Wien, 1987. Sonderband. 20.
198. Фарыно Е. Поэтика Пастернака ("Путевые записки" – "Охранная грамота"). Wiener Slawistischer Almanach. wien, 1989. Sonderband 22.
199. Фарыно Е. Белая медведица, ольха, Метовилиха и хромой из господ: Археопэтика "Детства Люверс" Б. Пастернака. Стокгольм, 1993.
200. Фатеева Н.А. Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака (поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 208-305.
201. Фатеева Н.А. К спору о "лирическом субъекте" в поэзии авангарда // Кредо. 1993. № 3-4. С.10-13.
202. Флейшман Л. Б. Пастернак и А. Белый // Russian Literature. Triquarterly. 1975. № 13.
203. Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Russian Literature. Triquarterly. 1975. № 12.
204. Флейшман Л. Б. Пастернак в 20-е годы. Wilhelm Fink Verlag. Munchen, 1981.
205. Флейшман Л. Б. Пастернак в 30-е годы. Иерусалим, 1984.

206. Фоменко И.В. Заметки к интерпретации "Высокой болезни " (о романтических тенденциях в творчестве Б.Л. Пастернака) // Романтизм в русской и зарубежной литературе. Межвузовский сборник. Калинин, 1979. С. 94-105.
207. Фоменко И.В. Поэтическое творчество Б. Пастернака 1910-1920-х годов / Автореф. диссертации ... канд. филол. наук. М., 1971.
208. Франк В.С. Водяной знак: Поэтическое мировоззрение Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 72-76.
209. Фроловская Т.Л. Лермонтов и Пастернак. Проблема лирической личности // Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992.С.136-147.
210. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.,1994.
211. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
212. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
213. Фрезер Дж. Золотая ветвь: В 4 т. М., 1928.
214. Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века. Грозный, 1990.
215. Хан А. Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1988. С. 39-134.
216. Хансен-Леве А. Поэтика ужаса и теория "большого искусства" в русском символизме // Сборник статей к 70-летию Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 322-366.
217. Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
218. Цветаева М. Световой ливень // Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т.2. С. 327-343.
219. Цветаева М. Записки из рабочих тетрадей (О прозе Б. Пастернака) // Знамя. 1992. № 9. С. 180-189.

220. Цветаева М. Эпос и лирика современной России: В. Маяковский и Б. Пастернак // М. Цветаева об искусстве / Сост. Л. Мнухина, Л. Озерова. М., 1991. С. 294-317.
221. Цивьян Ю.Г. О символике поезда в раннем кино // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. 21. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 119-133.
222. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936.
223. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. СПб., 1990.
224. Эйдинова В. Идеи М. Бахтина и "стилевое состояние" русской литературы 1920-1930 годов // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1920-1930). Вып. 2. Екатеринбург, 1996. С. 7-184.
225. Эткинд А. Культура против природы: психология русского модерна // Октябрь. 1993. № 7. С. 168-192.
226. Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993.
227. Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988.
228. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное мышление // Новый мир. 1989. № 12. С. 220-230.
229. Эпштейн М. "Природа, мир, тайник вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
230. Южаревич Й. К проблеме лирического субъекта в лирике Б. Пастернака. // Studia filologiczne. Bydgoszcz, 1990.
231. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1990.
232. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996.
233. Юнггрен А. Смысл и композиция стихотворения "Зеркало" // В. Pasternak and His Time. P. 224-238.
234. Юнггрен А. *Yuvenilia* Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Стокгольм, 1984.

235. Юнггрен А. Гоголь и Пастернак // Пастернаковские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 143-153.
236. Явор Д. Трактовка стихотворения Б. Пастернака "Раскованный голос" в свете платоновского трактата об эресе // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1988. С. 241-254.
237. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324-33.
238. Якобсон Р. О стихотворении Б. Пастернака "Рослый стрелок, осторожный охотник" // *Континент*. 1980. № 25.
239. Aucouturier M. Il tratto di Apelle. Manifeste Littéraire du Modernisme Russe // *Revue des Etudes Slaves*, 1968.
240. Barnes C. Boris Pasternak: a literary biography. Vol. 1, 1890-1928. Cambridge, 1989.
241. Pasternak and Christian Art // B. Pasternak. Essays. Edited by Nils Ake Nilsson. Stockholm, 1976
242. Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley, 1989.
243. Boris Pasternak. Essays. Edited by Nils Ake Nilsson. Stockholm, 1976
244. Gifford A. Pasternak: A Critical Study. Cambridge, 1977.
245. Greber E. "Tri glavy iz povesti" (1922) ein musikkritisches. Fragment von Boris Pasternak. Munchen, 1989.
246. Dyck Y.W. Boris Pasnernak. New York. 1972.
247. Boris Pasternak 1890-1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975). Paris, 1979.
248. Buschman Y. Boris Pasternak und die deutsche Dichtung. Yweiter Beltrag: Pasternak und Nietzsche // *Sowjetstudien*. 1986. № 20. P. 74-87.
249. O'Connor E. Boris Pasternak's My sister – life: The illusion of narrative. Ann Arbor (Mich), Ardis, Cop., 1988.
250. Pasternak's poetics / Pod red. A. Majmieskulow. Bydgoszcz. WSP, 1990.

251. Plank D.L. Pasternak's lyric. A study of sound and imagery. Paris, 1996.
252. Scotnicka-Maj A. Szalénstwo jako wartosc we wspòlczesnej – literaturze rosyjskiej // Uniwersalizm w literaturze rosyjskiej. Katowice, 1992. S. 119-123.