

Министерство образования и науки Украины
Восточноевропейский национальный университет
имени Леси Украинки

Л. В. БУБЛЕЙНИК, Л. К. ОЛЯНДЭР

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР БОРИСА ПАСТЕРНАКА
(КНИГА СТИХОВ «КОГДА РАЗГУЛЯЕТСЯ»)**

Монография

Луцк
Вэжа-Друк
2014

УДК 821.161.1.(092)
ББК 83.3(4РОС)6-8
Б 90

*Рекомендуется к печати ученым советом
Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки
(протокол № 13 от 27 июня 2013 г.)*

Рецензенты:

Лановик М. Б. – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и сравнительного литературоведения Тернопольского национального педагогического университета имени В. Гнатюка;

Мусий В. Б. – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

Бублейник Л. В.

Б 90 Художественный мир Бориса Пастернака (книга стихов «Когда разгуляется») [Текст] : монография / Людмила Васильевна Бублейник, Луиза Константиновна Оляндэр. – Луцк : Вэжа-Друк, 2014. – 232 с.

ISBN 978-617-7181-30-8

В монографии с двух научных позиций – современного литературоведения и лингвистики – раскрывается художественный мир Бориса Пастернака.

Издание предназначено преподавателям, филологам, а также всем, кто интересуется творчеством Бориса Пастернака.

**УДК 821.161.1.(092)
ББК 83.3(4РОС)6-8**

ISBN 978-617-7181-30-8

© Бублейник Л. В., Оляндэр Л. К., 2014

© Малиневская И. В. (обложка), 2014

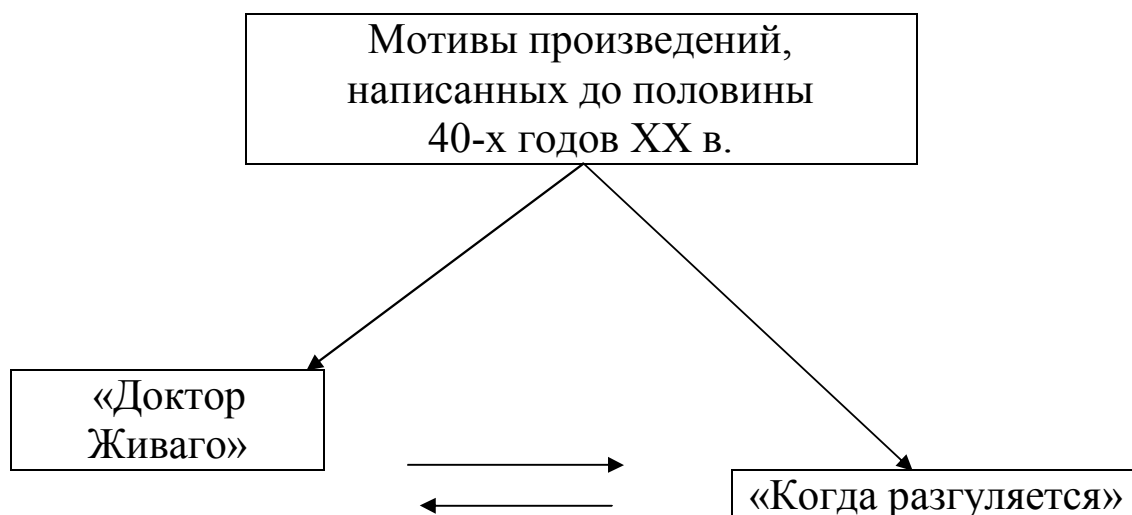
СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА (<i>Л. ОЛЯНДЭР</i>).....	6
ГЛАВА II. КОНЦЕПТ <i>ЖИЗНЬ</i> В ТВОРЧЕСТВЕ	
Б. ПАСТЕРНАКА ДО 50-Х ГОДОВ (<i>Л. ОЛЯНДЭР</i>).....	15
Повесть «Детство Люверс» (1918): жизнь и взросление человека.....	15
«Сестра моя – жизнь» (1922)	19
Жизнь – пространство – время: Россия в романе «Доктор Живаго»	27
ГЛАВА III. ЦИКЛ Б. ПАСТЕРНАКА «КОГДА РАЗГУЛЯЕТСЯ» КАК ТЕКСТ (<i>Л. ОЛЯНДЭР</i>).....	41
Концепт <i>жизнь</i> и структура цикла «Когда разгуляется».....	41
Смысл и структура цикла «Когда разгуляется»	47
Человек в книге Бориса Пастернака «Когда разгуляется»	125
Фаустовские мотивы. Пастернак – Милош – Леонов	142
Художественно-философская концепция действительности в творчестве Б. Пастернака и Я. Ивашкевича (<i>в соавторстве с Л. Бублейник</i>)	150
Музыка в цикле «Когда разгуляется» и в других произведениях поэта как выражение духовного мира	159
Живопись в цикле «Когда разгуляется»	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	180
ГЛАВА IV. СЛОВО В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА (цикл «Когда разгуляется») (<i>Л. БУБЛЕЙНИК</i>).....	184
Стилистические вариации	184
Ритмико-синтаксические структуры.....	187
Метафорический строй.....	192
Персонификация	202
Парадигматика словесных образов Б. Пастернака.....	206
Образная система Б. Пастернака в украинском переводе.....	219
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	223
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	227

ВВЕДЕНИЕ

Творчество выдающегося поэта первой половины XX в. Бориса Леонидовича Пастернака остается актуальным и требует своего дальнейшего осмысления, несмотря на большое количество работ, составляющих современное пастернаковедение.

Возникла необходимость подойти к творчеству Б. Пастернака, исходя из главной для него темы – *Жизнь*, как к целостности, структура которой схематично может быть представлена следующим образом:



4 июня 1952 г. Б. Пастернак писал А. Эфрон: «Я не остыл в жизни, а готов загореться и горю как-то шире, целым горизонтом, как будто я только часть пожара, вообще часть того, что думает воздух, время, человеческая природа (в возвышающем отвлечении)» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 519–520]. Эта метафорическая мысль служит ключом к постижению художественного мира поэта.

Утверждение *не остыл в жизни* означает, что Б. Пастернак по-прежнему остается в неразрывной связи с *думами* воздуха. И если А. Блок слушал *в мире ветер*, то Б. Пастернак, не исключая слушания, постигал смыслы веяний времени и вместе с тем – тайны человеческой природы и *Бытия* в целом.

Эта фраза – «Я не остыл в жизни» – конкретизирует девиз последней книги «Когда разгуляется»: «*Быть живым и только...*» – то, чему поэт хочет оставаться верным до последнего своего дыхания.

«*Быть живым и только...*» представляет собой основной стержень пастернаковской природы, который, обозначая важнейшее ее

качество – *постоянство / неизменность*, одновременно, благодаря верности этому постоянству, указывал и на ее *переменчивость*. Иными словами, художественный мир Б. Пастернака – всегда путь и движение к истине, всегда развитие, что и составляет научный интерес.

Однако грандиозность этой трудоемкой работы – она под силу только большому коллективу – и небольшой объем монографии не позволяют пройти путь развития писателя поэтапно, шаг за шагом. В связи с этим, на наш взгляд, целесообразно остановится на двух знаковых *моментах / вехах* в творческой судьбе поэта – на ранней повести «*Детство Люверс*» (1918) и цикле стихов «*Когда разгуляется*». Это те произведения, которые обозначают концы и начала, что, в свою очередь, утверждает мысль о бесконечно возрождающейся жизни, об ее победном шествии.

Правомерность такого подхода обоснована тем, что «*Детство Люверс*» – это вхождение человека в *Жизнь*, начало осознанного подхода к ней, а «*Когда разгуляется*», написанное на исходе личного существования, – это уже художественно-философская интенция мироздания. Но не гуссерелевская, и не ингардовская, и не чья-либо концепция мира, а пастернаковская, охватывающая собой жизнь природы, жизнь человека – в ней и в социуме, жизнь, вмещающую в себя огромный – не только личный – опыт поэта, но человечества. Цикл «*Когда разгуляется*» – это образ художественного мира Б. Пастернака и одновременно объективный образ *Жизни*, говоря словами М. Бахтина, «*выразительное и говорящее бытие*» [Бахтин 1996: 8]. Между этими полюсами важное место занимает книга стихов «*Сестра моя – жизнь*».

Осветить все это, по-возможности, необходимо с двух научных позиций – с позиций литературоведения и лингвистики.

Список использованной литературы

1. Бахтин 1996 – Бахтин М. Проблема текста / М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5. – М. : Русс. словари, 1996. – С. 306–326.
2. Переписка Бориса Пастернака 1990 – Переписка Бориса Пастернака / вступ. ст. Л. Гинзбург ; сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернак. – М. : Худож. лит, 1990. – С. 541–546.

ГЛАВА I

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА (Л. ОЛЯНДЭР)

Поэтический мир — это то высшее, что снимает противопоставленность «жизни» и «литературы»; это целое, по отношению к которому и жизненная, и литературная действительности предстают как два относительно самостоятельных плана этого целого.

В. В. Федоров

Проблема художественного мира писателя разноаспектна, а ее решение зависит от того, какая задача будет поставлена в центр исследования: то ли *мир души автора*, то ли *сотворенный им мир*, то ли отражение *мира его души* в *сотворенном мире* и т. д. Все задачи чрезвычайно сложны. И хотя обозначенные тут ипостаси, относящиеся к тайнам художественной природы, не отделены друг от друга китайской стеной, каждая из них требует своих подходов. Так, раскрытие *мира души писателя* может быть осуществлено на стыке наук: философии, истории, психологии, психоанализа и других отраслей знания. Художественное наследие в этом случае является чуть ли не основным источником аргументов для сделанных выводов. Не последнюю роль играет и биографический метод с изучением эпистолярия, мемуарной литературы, в том числе и воспоминаний современников о писателе, а также исследования духовного состояния общества, к которому он принадлежал. Все эти моменты были учтены Ю. Лотманом в его книге «Пушкин» (1960–1990), которую исследователь предваряет анализом существующих методологических установок, выявляя их слабые стороны и предлагая свои пути постижения целостности творческой личности: «Существующая биографическая литература, — пишет Ю. Лотман, — знает два основных подхода к соотношению Пушкина-поэта и Пушкина-человека. Согласно одному из них, поэт в своем творчестве предельно искренен и, следовательно, поэзия, раскрывая глубины его личности, является идеальным биографическим источником. Согласно другой, поэт в минуту творчества преображается, становясь как бы другим человеком, и, соответственно, у поэта две биографии: житейская и поэтическая. <...>».

Современная психология отвергает и то, и другое истолкование творческой личности как упрощающее ее природу. Личность поэта,

конечно, едина и, бесспорно, связана с широким кругом впечатлений, поступающих из внешнего мира. Однако, будучи включенной в различные общественные связи, она говорит с миром на многих языках, и мир отвечает ей различными голосами. В результате один и тот же человек, входя в различные коллективы, меняя целевые установки, может меняться – иногда в очень значительных пределах. Особенно это относится к художнику, чьи реакции на внешний мир отличаются сложностью и разнообразием. Вместо концепций “Поэт – пассивный фотографический аппарат, фиксирующий внешние впечатления” и “Поэт – простая смесь пошлого и великого” возникает представление о творческой личности как сложном сочетании социopsихологических механизмов, обеспечивающих такие реакции, которые характеризуются не только зависимостью от внешних условий, но и свободой, активным преобразованием мира в сознании поэта» (Курсив мой. – Л. К.) [Лотман 1995: 63–64].

Этот отрывок из труда Ю. М. Лотмана взят не случайно, потому что в нем дан новый концептуальный методологический подход, который служит ключом к художественному миру Б. Пастернака.

Исходя из лотмановской концепции, целесообразно рассматривать пастернаковское творчество как гипертекст, являющийся сложной системой перекличек, возникающих между отдельными самостоятельными многожанровыми текстами писателя – стихами, поэмами, повестями, романом «Доктор Живаго», очерками, статьями и письмами. Его наследие представляет собой целостную художественно-философскую картину мира, в которой возник яркий образ жизни, полной противоречий и острых конфликтов, жизни, проявленной во многих ее формах, в том числе и во всей сложности социального и духовного бытия человека.

Немногим писателям, подобно Б. Пастернаку, судилось к концу своей жизни создать своего рода итоговые произведения, такие как цикл «Когда разгуляется» и «Доктор Живаго», где сконцентрированы все основные мотивы его творчества. Это – произведения, которые, с одной стороны, являются завершающим звеном, а с другой – стимулом для раздумий, открытием дороги для дальнейшего постижения *Бытия*. Мысли В. Шаламова, высказанные в письме к Б. Пастернаку от января 1954 г., превосходно подтверждают это положение: «Простите меня, – говорит В. Шаламов, – что я пишу не о

романе, это тоже о романе, впрочем – это состояние, созданное его чтением, это фразы, подсказываемые Вашими героями – так что они толкнули меня на исповедь» [Шаламов 1954: 542].

Натолкнуть читателя на исповедь, на собственную *мысль / контроверзу* – все это удалось Б. Пастернаку и в эпосе (роман «Доктор Живаго»), и в лирике (цикл стихов «Когда разгуляется»). И роман, и цикл – это двуединое выражение полноты сотворенного писателем художественного мира. Одним из первых, кто глубоко осознал природу этой целостности, был В. Шаламов: «... роман ... написан потому, – говорится в том же письме, – что нечто тревожащее Вас требует выхода на бумагу, требует записи, и притом не стихотворной. Сильны какие-то чувства, которые поэт не вправе или не в силах выполнить в стихах и не вправе удержать в себе. Они живут рядом со стихами. Остаются идеи, требующие трибуны не стихотворной» [Шаламов 1954: 542–543].

Остающееся в подтексте или за текстом стихотворного произведения, постоянно сопутствующее стихам поэта «*нечто тревожащее*» Б. Пастернака выражалось им параллельно, если не в художественной прозе, то в письмах, статьях, выступлениях, а то варьировалось полностью или частично и там, и там. Воплощенное в прозаических жанрах «*нечто тревожащее*» нередко при сопоставлении со стихами – казалось бы, самодостаточными – дополняло и подчеркивало их эмоциональную силу. Доказательством этому могут служить взятые в одном контексте «Баллада», «Охранная грамота» и «Люди и положения».

Подмеченная В. Шаламовым особенность состояния духа Б. Пастернака способствовала тому, что наследие писателя внутренне четко структурировалось на протяжении всего его творческого пути. В этой структуре, которая формировалась постепенно, связующими элементами являются не только те или иные сквозные мотивы, но и соотношения *равновесия / покоя* с движением, нарушающим устойчивость и одновременно эту устойчивость утверждающим (например в стихотворении «Стога» с их циклическим хронотопом). Это обусловлено спецификой проявленного и в поэзии, и в эпике лирического «Я» Б. Пастернака, которое, по мысли М. Цветаевой, составляют бесчисленные «Я» природы [см. детально: Цветаева 1991: 121]. Вот почему «Единственные дни» – это не только завершающее цикл «Когда разгуляется» философское стихотворение, его своеобразная

кода, но и заключительный аккорд жизнетворчества великого писателя. Важно и то, что структура книги «Когда разгуляется» – хотя ее автор вряд ли специально ставил такую задачу – уподоблена структуре всего пастернаковского наследия, явившегося результатом жизнетворчества поэта, что уже само по себе обратным чтением дает возможность воспринять все созданное им как удивительную целостность.

Однако ограничиться указанием на органическую связь цикла «Когда разгуляется» со всем, что написано Б. Пастернаком, недостаточно: необходимо осознать своеобразие этих связей. Их особенность заключается в том, что смыслы его произведений, стекаются, как реки в море, в «Когда разгуляется», образуя безграничный по широте и глубине образ *Жизни-океана* и обозначая роль *человека-творца* в этом мире. Чтобы убедиться в справедливости сказанного, достаточно рассмотреть строки из двух стихотворений цикла – «Во всем мне хочется дойти...» и «Быть знаменитым некрасиво...» в контексте с автобиографической повестью «Люди и положения» (1967):

«Во всем мне хочется дойти...»

*Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.*

*Достигнутого торжества
Игра и мука –
Натянутая тетива
Тугого лука.*

[Пастернак 1989: 73]

«Люди и положения» :

Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углубились в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нащупывали его слоги, его гласные и согласные.

Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов.

Так на старом моцартско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом.

[Пастернак 1991: 307]

Высказанная Б. Пастернаком в повести «Люди и положения» мысль проясняет причину упоминания в стихотворениях – «Во всем мне хочется дойти...», а также в «Музыке» именно Ф. Шопена, а не иного композитора: Ф. Шопен был близок ему по способу выражения мыслей и чувств, создания художественно-философского образа мира. В творчестве Ф. Шопена *предварена и подсказана* «целостная система будущих вагнеровских и листовских новшеств» [Пастернак 1991: 793]. Более того, характеристика музыкального мастерства польского композитора приоткрывала завесу и над духовным миром самого Б. Пастернака.

Не менее значимо и сопоставление строк: «*Быть живым, живым и только, / Живым и только до конца*» [Пастернак 1989б: 74], – с описанием впечатлений от Третьей симфонии А. Скрябина: «Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обновлялась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803 года» [Пастернак 1991: 303–304].

Описание скрябинской симфонии, которое можно определить как стихотворение в прозе, углубляет выражение «*Быть живым, живым и только...*». По Пастернаку, это означало творить по законам жизни, которая, как известно, все формы своего существования, своего выявления доводит до их полного развития через прохождение всех предназначенных им циклов, а затем все это разрушает, чтобы пересоздать заново, но так, чтобы пересозданное, не порывая связи с предшествующим, отличалось от него ярко выраженным своеобразием. Иными словами, жизнь повторяет все и одновременно не повторяет ничего. Принцип Б. Пастернака: «*Быть живым, живым и только...*» – ставит его в естественные отношения к традиции. Писатель не раболепствует перед нею, но она служит ему отправным пунктом для осуществления смелых и неповторимых шагов в создании своей художественно-философской концепции мира и человека в нем. Об этом очень хорошо сказал Д. Лихачев: «Традиция была для него (Б. Пастернака – Л. О.) порождающей силой, а не подчиняющей и нивелирующей» [Лихачев 1990: 23]. И далее: Чужое порождает в Пастернаке свое. Чужое – это рождающее начало, как рождающим началом являются для него все впечатления от внешнего мира» [Лихачев 1990: 23].

Эта мысль Д. Лихачева перекликается с мыслью М. Бахтина, сформулированной в записях 1959–1960 гг.: «Гуманитарная мысль, – пишет М. Бахтин, – рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках, за которыми стоят проявляющие себя боги (откровение) или люди (законы властителей, заповеди, предков, безымянные изречения и загадки). Научно точная, так сказать, паспортизация текстов и критика текстов – явления более поздние (это – целый переворот в гуманитарном мышлении, рождение *недоверия*)» [Бахтин 1996: 306].

Но, несмотря на исторически сложившиеся непростые взаимодействия гуманитарной мысли с авторством – вначале мысль функционировала как явление самостоятельное, а повторявший ее не претендовал на авторство, – сам механизм отношений между неавторизованными или авторизованными мыслями остается неизменным: ранее сказанное стимулирует мыслительный процесс в дальнейшем.

Как известно, бахтинская запись впервые была опубликована под заголовком «Проблема текста» только шестнадцать лет спустя в октябрьском номере журнала «Вопросы литературы» (1976, № 10)» [см. дет.: Бахтин 1996: 618]. И хотя Д. Лихачев не мог не знать этой работы, его высказывание о Б. Пастернаке, по всей вероятности, не было непосредственной реакцией на мысль М. Бахтина. Однако при их сопоставлении ярче определяется новый поворот лихачевских суждений, в которых отражен сам процесс зарождения новаторского текста под воздействием предыдущих. Важно то, что Д. Лихачев связал вопрос об отношении Б. Пастернака к традиции с его углублением в общечеловеческую культуру: «Все тысячелетия человеческой культуры были в равной степени актуальны, остры и сиюминутны для Пастернака. Он живо ощущал единство человеческой культуры всех времен, всех народов, “сквозную образность” искусства» [Лихачев 1990: 21].

Сам же Б. Пастернак, говоря о таком укоренении в культуру, одновременно использовал ее и как средство создания художественного образа поэта, что особенно отчетливо видно из текста его «Баллады» (1916, 1928):

Вы спросите, кто я? На розыск Кайяфы

Отвечу: путь мой был тернист.

[Пастернак 1989а: 21].

Упоминание имени иудейского первосвященника, который допрашивал Христа, многозначно, и сигнал идет из библейских времен. Но он не единственный: есть сигналы и из античности – парафраза известного крылатого выражения *яблоко раздора: я яблоко лада*, обращение к греческому мифу – и к музыке более близких ему времен, из XIX в., а также из биографии:

*Впустите, мне нужно видеть графа,
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.*

*Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.*

[Пастернак 1989а: 21]

Чтобы по мере сил осознать художественный мир Б. Пастернака, не впадая при этом в голую и пустозвонную риторику, следует руководствоваться предостережениями и принципами подхода к проблеме не только Ю. Лотмана, но и М. Гаспарова, который писал: «Выражение художественного мира писателя (или произведения) давно уже сделалось расхожим, но до недавнего времени употреблялось оно расплывчато и неопределенно. Лишь в последнее десятилетие, как кажется, удалось вложить в него объективно установимое содержание. *Художественный мир текста, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте.* <...> Чтобы ... совокупность образов стала системой образов, а опись художественного мира превратилась в описание художественного мира, она требует количественного и структурного упорядочения: во-первых, словарь этот должен быть частотным, а во-вторых, он должен быть построен по принципу тезауруса. Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) – вот что такое художественный мир» (Курсив мой. – Л. О.) [Гаспаров 1995: 277].

Обращаясь к проблеме художественного мира Б. Пастернака, нашедшей свое выражение в цикле стихов «Когда разгуляется», считаем необходимым исходить из двух моментов.

Первый – носит методологический характер. По нашему мнению, придерживаясь гетерогенного принципа, в анализе пастернаковского текста целесообразно исходить из двух определений самого понятия *художественный мир* – из чисто литературоведческого и лингвопоэтического, вернее, филологического, на который указывал М. Гаспаров. Но делать это нужно так, чтобы один подход подкреплял другой.

Второй момент: так как «Когда разгуляется» является завершающей, итоговой фазой развития пастернаковского мировосприятия, необходимо выделить с учетом художественных и не художественных текстов главный *концепт*, определяющий все творчество Б. Пастернака – поэта, прозаика, мыслителя. Таким концептом для писателя была *Жизнь*, взятая им в ее разноаспектных проявлениях: онтологическом, социальном, аксиологическом, этическом и т. д.

Можно, конечно, возразить, что *жизнь* – это основа для всякого творчества и любого художника, изображающего ее под разным углом зрения: у А. Пушкина – ее предназначение: «Жизнь, зачем ты мне дана?» [Пушкин 1957: 62], у Л. Толстого доминирует как настоящая *жизнь семейная* («Война и мир», «Анна Каренина») и смысл ее («Смерть Ивана Ильича»), у М. Горького – жизнь отдельного человека определенной среды и в определенную историческую эпоху («Жизнь Матвея Кожемякина», «Жизнь ненужного человека», «Жизнь Клима Самгина») – и все вместе жизнь России, у М. Смелякова – «Шаги истории самой» и т. д. Все это свидетельствует о том, что даже очень большой талант не ставил перед собой задание сделать саму *Жизнь* объектом для создания именно ее целостного образа, выражающего онтологическую и историческую сущность многосторонних жизненных проявлений.

М. Цветаева, читая пастернаковское «Сестра моя – жизнь», писала: «... возлюбил Пастернака дождь! Ну и надождил же он поэту! – вся книга плывет! Но какой же не осенний, не мелкий, не дождичек – дождь! Дождь-джигит, а не дождичек» [Цветаева 1991: 270].

Однако *дождь* – всего лишь одна ветвь внутренней пастернаковской темы, представляемой одним очень емким словом: *жизнь*. Именно это слово выносится в заглавие многих произведений поэта, а знаменитая книга стихов, вышедшая в 1923 году, принесла ему славу большого художника, называется «Сестра моя – жизнь».

Стихи: «Я понял, все *живо*», «Я понял *жизни* цель и чту», «Я лечу с моей *жизнью* неслышною» и др., созданные в разное время

(тут и далее курсив мой – Л. О.) – свидетельствуют, как прочно внутренняя тема цикла «Когда разгуляется» связана с тем, что принято называть миром Б. Пастернака, его Космосом.

В связи с этим по ходу изложения материала нельзя будет – в определенной мере – не коснуться вопроса о частотности употребления слова *жизнь* в его сочетании с другими словами и понятиями, учитывая формальный и функциональный тезаурус.

Список использованной литературы

1. Бахтин 1996 – Бахтин М. Проблема текста / М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5. – М. : Рус. словари, 1996. – С. 306–326.
2. Гаспаров 1995 – Гаспаров М. Художественный мир М. Кузьмина : тезаурус формальный и тезаурус функциональный / М. Гаспаров // Избранные статьи. – М. : Новое лит. обозрение, 1995. – С. 275–285.
3. Лихачев 1990 – Лихачев Д. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Д. Лихачев. – М. : Худож. лит, 1990. – С. 5–44.
4. Лотман 1995 – Лотман Ю. Пушкин / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 1995. – 847 с.
5. Пастернак 1989 – Пастернак 1989а – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Худож. лит, 1989 – 1991. – Т. 1. – 751 с.
6. Пастернак 1989б – Там же. – Т. 2. – 708 с.
7. Пастернак 1991 – Там же. – Т. 4. – 910 с.
8. Пушкин 1957 – Пушкин А. Полное собрание сочинений : в 10 т. – Изд. 2-е / А. Пушкин. – М. ; Л. : Наука, 1956–1958. – Т. 3. – 558 с.
9. Шаламов 1954 – Шаламов В. Письмо к Б. Пастернаку, январь 1954 г. // Переписка Бориса Пастернака / вступ. статья Л. Гинзбург; сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернак / В. Шаламов. – М. : Худож. лит, 1990. – С. 541–546.
10. Цветаева 1991 – Цветаева М. Об искусстве / М. Цветаева. – М. : Искусство, 1991. – 479 с.

ГЛАВА II

КОНЦЕПТ *ЖИЗНЬ* В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПАСТЕРНАКА ДО 50-Х ГОДОВ (Л. Оляндэр)

Повесть «Детство Люверс» (1918): жизнь и взросление человека

Повесть «Детство Люверс» состоит из двух разделов – «Долгие дни» и «Посторонний», – которые, в свою очередь, делятся на отдельные части. В произведении рассказывается о том, как человек входит в *жизнь*, как дите – и вдруг! – становится взрослым человеком и как «обстоятельство воспитывало» его. Отсюда высокая частотность употребления в небольшом тексте слова *жизнь* и родственных с ним слов: «По летам *живали*...» [Пастернак 1991: 35], «...не страны ли особые то, что называют ”заводы”, и кто там *живет*» [Пастернак 1991: 36], «*Жизнь* посвящает очень немногих в то, что она делает с ним» [Пастернак 1991: 6 38], «...давая *жизни* делать с нами то, что она считала нужным, веским и прекрасным» [Пастернак – 4: 38], «...они тогда *жили*» [Пастернак 1991: 39], «*Жизнь* пошла по-новому» [Пастернак 1991: 48], «...*жизнь* забродила крутой черной сказкой» [Пастернак 1991: 51], «Сажень ...как *живая*» [Пастернак 1991: 56], «...первый раз в *жизни*» [Пастернак 1991: 79], «...*живой* безошибочностью» [Пастернак 1991: 80], «*Жизнь* слободы мало походила на *жизнь* тех мест, где *проживали* Люверсы» [Пастернак 1991: 82], «...в *жизнь* впервые вошел другой человек» [Пастернак 1991: 86], «Не делай ты, особенный и *живой* ...особенному и *живому* не желаешь» [Пастернак 1991: 86], «ввела в *жизнь* семьи она» [Пастернак 1991: 86]. Все это говорит о том, что *Жизнь* в пастернаковском тексте предстает активно действующей героиней и одновременно является опорным пунктом всей образной системы повести «Детство Люверс». И прежде всего *Жизнь* – это субъект, действие которого направлено на *душу человека*, о чем говорится в заключительных строках первой части в разделе «Долгие дни»:

«Жизнь, – пишет Б. Пастернак, – посвящает очень немногих в то, что она делает с ними. Она слишком любит это дело и за работой разговаривает разве с теми только, кто желает ей успеха и любит ее верстак. Помочь ей не властен никто, помешать – может всякий. Как можно ей помешать? А вот как. Если доверить дереву заботу о его собственном росте, дерево все сплошь пойдет

проростью, или уйдет целиком в корень, или расточится на один лист, потому что оно забудет о вселенной, с которой надо брать пример, и, произведя что-нибудь одно из тысячи, станет в тысячах производить одно и то же.

*И чтобы не было суков в **душе**, чтобы рост ее не застаивался, чтобы человек не замешивал своей тупости в устройство своей бессмертной сути, заведено много такого, что отвлекает его пошлое любопытство от жизни, которая не любит работать при нем и его всячески избегает. Для этого заведены все заправские религии, и все общие понятия, и все предрассудки людей, и самый яркий из них, самый развлекающий, – психология.*

*Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их **душу** и отвлекали в сторону их сознание, давая **жизни** делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным (тут и далее выделено мною. – Л. О.) [Пастернак 1991: 38].*

Приведенный отрывок – своеобразная *кода* первой части текста, представляющая собой законченное и в определенном смысле самодостаточное философское рассуждение о жизненной сущности, состоящей в том, что *Жизнь* решительно противостоит человеку, демонстрируя свою независимость, несмотря на то, что его *Душа* является формой ее же проявления. Слово *работа* говорит о том, что *Душа* людская является не завершаемым до конца продуктом творчества *Жизни*, а потому продолжает с завидным постоянством оставаться объектом ее воздействия. Этот фрагмент – узловой в повествовании, главный его тезис. В дальнейшем *Жизнь* будет поворачиваться к человеку разными своими сторонами, оставляя заметный след на его внутреннем мире. Все последующие части – как первого раздела («Долгие дни»), так и второго («Посторонний») – будут обозначать этапы этого, формирующего личность воздействия внешних проявлений *Жизни* на *Душу* героини повести, девочки Жени. Писатель, последовательно прослеживая процесс вторжения *внешней Жизни* в *Жизнь внутреннюю*, показывает его результат: из девочки вызрела женщина.

Так, в первой части раздела «Долгие дни» *Жизнь* ворвалась в душу маленького ребенка *огнями Мотовилихи*, казенного завода, где «делают чугуны», и Женя «в это утро *вышла из того младенчества*,

в котором находилась еще ночью. Она **в первый раз** за свои годы **заподозрила** явление в чем-то таком, что явление либо оставляет про себя, либо если и открывает кому, то только людям, которые умеют кричать и наказывать, курят и запирают двери на задвижку. Она **впервые**, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что **подумала**, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя» (выделено мной. – Л. О.) [Пастернак 1991: 36].

Стилевые особенности уже этого отрывка свидетельствуют, что в прозе Б. Пастернака, как и в поэзии, *слово*, с одной стороны, по-пушкински выступает в своем доминантном значении: *огни* Мотовилихи – это реальное освещение завода. Но в восприятии ребенка – что тоже реально – они предстали *неизвестностью*, которая, как и всякая другая *неизвестность*, пугала: «...нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия. <...> Женя расплакалась» [Пастернак 1991: 35]. Но, получив объяснение, ребенок успокоился: «Только это ведь и требовалось узнать, как зовут непонятное, – Мотовилиха» [Пастернак 1991: 36].

С другой стороны, когда Б. Пастернак обозначил тот рубеж в психологическом развитии девочки, после которого уже утром она будет по-новому воспринимать все окружающее, слово *огонь* приобретает метафорический смысл.

«В эту ночь, – говорится в повести, – это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение.

Но наутро она стала задавать вопросы...» [Пастернак 1991: 36].

Теперь *огни* Мотовилихи подобно лермонтовской пустыне прибретают переносный смысл и воспринимаются как *озарение*. Душа девочки – вдруг! – повзрслела.

Однако контекст Б. Пастернака, несмотря на все сближения, и не пушкинский, где слово *огонь* употребляется только в прямом значении (например, *огнь* в «Борисе Годунове»), или только в переносном («В крови горит *огонь желаний*...»), и не лермонтовский, в котором тоже соблюдено такое разграничение. У Б. Пастернака слово *огонь* в своем значении проходит два этапа: сначала – в прямом значении, а затем – переносном.

В последующих частях обоих разделов Б. Пастернак последовательно раскрывает все кризисные моменты становления ребенка –

подростка, идущего к зрелости, через обозначение *первого* раза иногда с употреблением слова *впервые*, словосочетания *первый раз в жизни*, а иногда с помощью других слов, таких, например, как *вдруг* и *внезапно*:

«Внезапная мысль осенила ее. Она вдруг почувствовала, что страшно похожа на маму. Это чувство соединилось с ощущением живой безошибочности, властной сделать домысел фактом, если этого нет еще налицо, уподобить ее матери одною силой потрясающе сладкого состояния. Чувство это было ощущением женщины, изнутри или внутренне видящей свою внешность и прелесть. Женя не могла отдать себе в нем отчета. Она его испытала впервые» [Пастернак 1991: 80]. В этом месте повести Б. Пастернак подчеркнул важность момента графически, выделив курсивом слово *страшно* и словосочетание «...ощущение женщины, изнутри или внутренне видящей свою внешность и прелесть».

К графическому способу писатель обратится и тогда, когда надо будет отметить роль гибели хромого Цветкова в окончательном становлении взрослости Жени, поразившей репетитора Диких:

«Чем объяснить этот избыток чувствительности? – размышлял репетитор. – Очевидно, покойный был у девочки на особом счету. Она очень изменилась. Периодические дробы объяснялись еще ребенку, между тем как та, что послала его сейчас в классную... И это дело месяца! Очевидно, покойный произвел когда-то на эту маленькую женщину особо глубокое и неизгладимое впечатление. У впечатления этого рода есть имя. Как странно! <...>

*Он ошибался. То впечатление, которое он предположил, к делу нисколько не шло. Он не ошибся. Впечатление, скрывавшееся за всем, было неизгладимо. Оно отличалось большею, чем он думал, глубиной... Оно лежало вне ведения девочки, потому что было жизненно важно и значительно, и значение его заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел **другой** человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, **но то, которое имеют в виду заповеди**, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее. “Не делай ты, особенный и живой, – говорят они, – **этому, туманному и общему**, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь”. Всего грубее заблуждался Диких, думавши, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет.*

А плакала Женя оттого, что считала себя во всем виноватой. Ведь ввела его в жизнь семьи она в тот день, когда, заметив его за чужим садом, и заметив без нужды, без пользы, без смысла, стала затем встречать его на каждом шагу, постоянно, прямо и косвенно, и даже, как это случилось в последний раз, наперекр возможности» (выделено мной. – Л. О.) [Пастернак 1991: 85–86].

Курсивом выделенные Б. Пастернаком места текста стимулируют у воспринимающего его мысли о самой *Жизни* и о том, как живут люди и как, казалось, не должны бы жить. И одной из причин этого «не должны бы жить» является стена непонимания.

«Детство Люверс» связывают с самораскрытием Б. Пастернака, возможно, начиная с глубоких мыслей о повести М. Горького, который писал: «Романтик Борис Пастернак, стремясь рассказать себя, взял из реального мира полурепбенка, девочку Люверс и показывает, как эта девочка осваивает мир» [Цит. по: Пастернак 1991: 808]. М. Горький делает акцент на осваивании развивающимся ребенком окружающей его действительности, с чем нельзя не согласиться.

И все же то, что это было отмечено в свое время критиками – не только М. Горьким, – хотя и верно, но недостаточно. Несмотря на высокие оценки повести, мимо их внимания прошла важнейшая философская проблема, поставленная писателем, – проблема диалектики вхождения *другого* в мир отдельного человека и этого отдельного человека в мир *другого*, проблема моральной ответственности всех и каждого за качество самой *Жизни* в сообществе людей. Именно эта затекстовая сторона «Детства Люверс», написанного молодым писателем, будет связывать повесть с завершающим его творчеством циклом стихов «Когда разгуляется».

«Сестра моя – жизнь» (1922)

*Казалось альфой и омегой –
Мы с жизнью на один покрой;
И круглый год, в снегу, без снега
Она жила, как alter ego,
И я назвал ее сестрой.*

Борис Пастернак

Для Пастернака бесспорна духовность всего сущего, ибо оно существует по единым для всего законам любви – настолько бесспорна, что дается в его творчестве как нечто само собой разумеющееся. И неразрешимых коллизий, противостояний у него также нет.

Чувство благоговейного восхищения перед жизнью во всех ее формах не покидало Пастернака всю его жизнь. Природа, ее поэтическое восприятие и отражение в лирике, то есть то, что мы понимаем под словом «пейзаж», составляют один из основных мотивов его творчества. Внимание поэта – пристальное, не упускающее ни малейших подробностей, деталей – практически в каждом его стихотворении обращено к прекрасному миру природы: лето и осень, снег и дождь, леса и луга, горы и моря, деревья и травы воспеты им с интонацией радостного восторга. Пастернак не выбирает и не разделяет природу на привычную глазу и экзотическую, на живую и неживую. Она вся в равной степени существует для него. Она входит в его поэзию наравне со всеми другими родами жизни и наравне с самим поэтом. Она исцеляет, она же становится неиссякаемым истоком, причиной поэзии. Она является основой и целью бытия.

Михаил Солонников

«Книга Б. Пастернака “Сестра моя жизнь”, – пишет Вяч. Вс. Иванов, – представляет собой совершенно особенное явление в поэзии нашего века, да и во всей мировой поэзии, как и в поэзии самого Пастернака» [Иванов 1989]. К этому следует добавить, что «Сестра моя – жизнь» является важнейшей вехой в *жизнетворчестве* Б. Пастернака: без нее невозможно понять динамику художественного мира поэта. Не случайно пастернаковедство с особым вниманием обратилось к этой книге, о чем свидетельствуют написанные с разных методологических подходов исследования крупнейших ученых: М. Гаспарова, С. Бройтмана, Вяч. Вс. Иванова, Ю. Левина, а также работы последнего времени – М. Солонникова, А. Жолковского и др.

Важнейшую мысль, которая бросает ответ и на понимание художественного мира Б. Пастернака в целом, высказал С. Бройтман в монографии «Поэтика книги Бориса Пастернака “Сестра моя – жизнь”»:

«В свете ...жанровой традиции, – пишет ученый, – проясняется, что само название книги «Сестра моя – жизнь», звучащее так современно и неклассично, восходит по своему генезису к синкретической ритуально-поэтической формуле и уходит корнями во тьму времен (видимые очертания ее прослеживаются в Песни песней, а до нее в египетской и малоазиатской ритуальной поэзии, – и затем теряются в немереных тысячелетиях эпохи синкретизма)» [см. подробно: Бройтман 2006].

Исследователи отметили, что к особенностям книги «Сестра моя – жизнь» относится и то, что уже само ее название, обладающее какой-то самодостаточностью, отличающееся завершенностью формы для заключенного в нем смысла, – это нечто большее, чем название:

«Заголовок “Сестра моя – жизнь” – едва ли не самая эмблематичная жизнетворческая формула Пастернака», – отмечает А. Жолковский. – К ней годы спустя после выхода книги он будет прибегать в переписке с ревнующей его первой женой (оправдывая свое тяготение к окружающему миру вообще и Цветаевой в частности), а затем и в отношениях с другими женщинами. И даже незадолго до смерти, отрекшись чуть ли не от всего, написанного “до 1940-го года”, он будет по-прежнему ценить этот программный образ» [Жолковский 2008].

С предложенной А. Жолковским интерпретацией выражения *сестра моя – жизнь*, ставшим для Б. Пастернака девизом, трудно не согласиться. Формула эта двучленная, и каждая из ее частей содержит свою эмоционально-смысловую доминанту. Слово *сестра* вызывает чувство сердечного родства, теплоты, доверия, нежности; слово *жизнь* указывает на такие ее качества, как движение, развитие, конфликтность, необоримость...

В пастернаковском художественно-философском мире неумолимая, неотвратимая *Смерть* все равно поступается *Жизни*. Конечно все сущее – и человек, и вселенная, но вечна *Жизнь*. Как известно, вопрос о смысле жизни, если существует смерть, особенно глубоко волновал Ф. Достоевского, искавшего ответа на него во всех своих произведе-

ниях и нашего этого ответ в Христе, смертью смерть поправшего. Не чужды эти искания – хотя идущие несколько в ином плане – и Б. Пастернаку, который в «Охранной грамоте» (1930) писал:

«На свете есть смерть и предвиденье. Нам мила неизвестность, наперед известное страшно, и всякая страсть есть слепой отскок в сторону от накатывающей неотвратимости. Живым видам негде было бы существовать и повторяться, если бы страсти некуда было прыгать с той общей дороги, по которой катится общее время, каковое есть время постепенного разрушения вселенной.

Но жизни есть где жить и страсти есть куда прыгать, потому что наряду с общим временем существует непрекращающаяся бесконечность придорожных порядков, бессмертных в воспроизведении, и одним из них является всякое новое поколение.

Нагибаясь на бегу, спешили сквозь вьюгу молодые люди, и хотя у каждого были свои причины торопиться, однако больше всех личных побуждений подхлестывало их нечто общее, и это была их историческая цельность, то есть отдача той страсти, с какой только что вбежало в них, спасаясь с общей дороги, в несчетный раз избежавшее конца человечество» [Пастернак 1991: 211].

Спасительным *отскоком*, по мнению Б. Пастернака, является искусство, без которого, казалось бы, можно было сойти с ума. Именно к такого рода *отскокам* и относится книга «Сестра моя – жизнь», которая включила в себя историческую цельность поколения, что важно уже само по себе. Однако этим дело не ограничивается, ибо в книге отражено и человечество в целом, со своим прошлым и будущим, со своими приобретениями и потерями.

Конкретный биографический факт – потеря рукописей – привел Б. Пастернака к философски обобщенному выводу:

«Терять в жизни более необходимо, чем приобретать, – пишет он. – Зерно не дает всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение» [Пастернак 1991: 328].

Потери, как и все в жизни, по своей сути тоже разнообразны. Одним из видов *благодатных потерь* является *расставание* с чем-то таким, что является существенно важным для человека и оказывает формирующее воздействие на его душу, но со временем начинает препятствовать продвижению вперед. Именно о таком роде *потерь*

речь идет в стихотворении «Памяти Демона», посвященному М. Ю. Лермонтову (как живому). В комментарии к этому стихотворению приводится отрывок из письма поэта к К. Локсу: «...годы заигрывания со своим *дацон*'ом (демоном – г р е ч.), – пишет Б. Пастернак, – миновали. Я остаюсь при том, за чем застанет меня завтра двадцать седьмой день моего рождения» [см. подробно: Пастернак 1989а: 653]. В письме говорится о *расставании* с демоном, но не с Лермонтовым, а это – равнозначно *сознательной утрате*, которая по сути и стала дорогой к живому Лермонтову:

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

*Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал.*

[Пастернак 1989а: 110].

Приведенный отрывок из произведения «Про эти стихи» характеризует художественный мир Б. Пастернака. Лермонтов предстал перед ним в новом понимании, в каком-то неизведанном до сих пор значении. А это обстоятельство, в свою очередь, указывает на творческое пастернаковское отношение к традиции и собственным пройденным путям в искусстве. Становится очевидным, что художественный мир Б. Пастернака – это постоянное обновление, которое предполагает сохранение основного стержня, нашедшего свое полное выражение уже в книге «Когда разгуляется»: «...*быть живым и только...*». Сказанное, на наш взгляд, очевидно, но недостаточно, если не вспомнить мысли М. Цветаевой, выразившей точность отношений Б. Пастернака к М. Лермонтову ярким визуальным образом:

«Книга посвящена Лермонтову. (Брату?) Осяенность – омраченности. Тяготение естественное: общая тяга к пропасти: проп?сть. Пастернак и Лермонтов. Родные и врозь идущие, как два крыла (курсив мой. – Л. О.)» [Цветаева 1991: 263].

Поэтесса одна из первых определила и стержневую особенность художественного мира Б. Пастернака через *«Бетховенское: Durch Leiden – Freuden»* («Через страдание – к радости») [Цветаева 1991: 263].

Она же обратила внимание с необычайной выразительностью смелых неологизмов на пастернаковскую светопись:

«Поэт светл?т (как иные, например, темн?т). Свет. Мужественность. – Свет в пространстве, свет в движении, световые пр?резы (сквозняки), световые взрывы, – какие-то световые пиршества. И не солнцем только, всем, что излучает – а для него, Пастернака, от всего идут лучи» [Цветаева 1991: 264].

Подмеченные М. Цветаевой характерные качества Б. Пастернака сберегутся в нем на всю жизнь и проявятся в цикле *«Когда разгуляется»*, но в более сдержанной манере, свойственной человеку, много пережившему.

А в *«Сестре...»* лирический герой – человек молодой и полный сил, который энергично вторгается в *жизненное пространство*, реализуя себя в нем. Молодая энергия, жажда полнокровной жизни, любовь к ней определили и содержание книги, и ее тональность. Все это обуславливается ритмико-интонационным рисунком и *высокой частотностью глаголов* – *«любить»*, *«петь»*, *«идти»* [см. подробно: Левин 1966].

Молодая, неукротимая, безудержная в своей стремительности энергия *бьет через край* в стихотворении *«Девочка»*:

*Из сада, с качелей, с бухты-барахты
Вбегают ветка в трюмо!
Огромная, близкая, с каплей смарагда
На кончике кисти прямой.*

*Сад застлан, пропал за ее беспорядком,
За бьющей в лицо кутерьмой.
Родная, громадная, с сад, а характером –
Сестра! Второе трюмо!*

*Но вот эту ветку вносят в рюмке
И ставят к раме трюмо.
Кто это, – гадают, – глаза мне рюмит
Тюремной людской дремой?*

[Пастернак 1989а: 116].

Мажорный тон этого стихотворения, усиленный такими выражениями, как *с качелей, с бухты-барахты // Вбегаем, Забьющей... кутерьмой*, характеризуется неравномерностью ритма, напоминая аритмию взволнованного сердца – от спокойного его биения до резко учащенного.

Мерный ритм *Ка ч? – лей: снизу (ка..) – взлет (ч?) – плавно вниз (лей)*, – вдруг! – сменяется сильными, как удар, толчками: *б?х – бар?х*, которые усиливают эмоциональное восприятие выражения *Забьющей ... кутерьмой*.

И за всем этим стоит такая любовь, которая, по мысли Вяч. Вс. Иванова, определила невероятную радость книги.

Признано, *Любовь* – главный герой «В Сестре...». И входя с такой постановкой темы в мировую литературу, Б. Пастернак внес, как неожиданность, тему *радости* жизни. Об этом хорошо сказано у Вяч. Вс. Иванова. Вот два ключевых фрагмента из его статьи:

«...в книге “Сестра моя жизнь”, – пишет он, – мы видим только счастье неслыханной любви поэта, счастье жизни и уверенность в том, что перелагая в зрелом возрасте мысли своего юношеского эстетического доклада “Символизм и бессмертие”, Пастернак как об основной задаче поэта говорил о передаче потомству испытанного самим поэтом счастья существования» [Иванов 1989].

«Женщина не только главное существо в бассейне вселенной, но только одна она может сделать для любящего ее поэта мир сносным, если не полным радости. Она, любимая женщина, вызвала к жизни саму книгу “Сестра моя жизнь”. Строение книги определяется любимой, ее местонахождением, чтениями, развлечениями. Это видно из продуманных названий частей книги и отдельных стихотворений. Любимая поэта мелькает во многих стихотворениях, казалось прямо с ней не связанных, как в финале:

*Рвется с петель дверь, целовав
Лед ее локтей.*

Не только на многих вещах ее отпечаток, пастернаковская любовь граничит с религиозным обожанием:

*Казалось, не люблю, — молюсь
И не целую, — мимо
Не век, не час плывет моллюск,
Свеченьем счастья томимый.*

*Как музыка: века в слезах,
А песнь не смеет плакать,
Тряслась, не прорываясь в ах! –
Коралловая мякоть.*

Попутно здесь выраженная мысль для Пастернака очень важна: музыка должна “рождать рыдания, но не плакать”, говоря полуцитатой из приведенных строк в более позднем стихотворении. “Свеченье счастья”, в этих стихах прямо соотносено с любовью и с эстетической принудительностью отрицания плачущего искусства» [Иванов 1989].

В этих утверждениях Вяч. Вс. Иванова есть много такого, что выходит за рамки анализа «Сестры...». В них отразились существенные черты художественного мира поэта, сформировавшегося уже к лету 1917 г., когда *История* решительно ворвалась в жизнь каждого. Это не могло не сказаться на структуре произведения, ставшего преддверьем той художественно-философской позиции, которая получит свое окончательное оформление в цикле стихов «Когда разгуляется» и в романе «Доктор Живаго». А пока дело обстояло так, как его представил Вяч. Вс. Иванов:

«Книгу определило совмещение нескольких разнородных, но для ее сути и духа равно существенных событий и явлений. Ее подзаголовок (“Лето 1917 года”) обозначает исторический фон, для нее в высшей степени важный именно потому, что книга не ставила себе задачу отражать его. Задача была несравненно больше и выше: соответствовать духу событий, их размаху и мощи. Мы найдем рассыпанные по книге примеры тех летних месяцев 1917 года, когда книга писалась или рождалась. Они нужны как достоверные знаки неотъемлемости книги “Сестра моя жизнь” от времени, когда она возникла, но к ним совсем не сводится то, что можно сказать о связи поэзии с историей» [Иванов 1989].

В этом подразделе не ставилась задача детально анализировать книгу Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь», которая, как указывает М. Гаспаров, настоятельно требует анализа в жанре *аналитического парафраза* [Гаспаров 2001: 176]. Здесь лишь проясняется вопрос об ее этапности в осмыслении поэтом сущности *Бытия*.

Список использованной литературы

1. Бройтман 2007 – Бройтман С. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» / С. Бройтман. – М. : Прогресс-Традиция, 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://books.google.com.ua/books?hl=ru&id=tPMXAQAAlAAJ&q=#search_anchor; Введение к книге Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_1_32.html
2. Гаспаров 2001 – Гаспаров М. Четыре стихотворения из «Сестры – моей жизни» Б. Пастернака. Работа написана в сотрудничестве с И. Ю. Подгаецкой / М. Гаспаров. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. – М. : Азбука, 2001. – 480 с.
3. Жолковский 2008 – Жолковский А. О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь» / А. Жолковский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/ses.htm
4. Иванов 1989 – Иванов Вяч. Вс. О книге Пастернака «Сестра моя жизнь» / Вяч. Вс. Иванов [Электронный ресурс]. 31.05.2011. – Режим доступа : <http://silver-age.info/o-knige-pasternaka-sestra-moia-zhizn/0/>
5. Левин 1966 – Левин Ю. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Структурная типология языков / Ю. Левин. – М. : Наука, 1966.
6. Пастернак 1989а – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак – М. : Худож. лит, 1989–1991. – Т. 1 – 751 с.
7. Пастернак 1991 – Там же. – Т. 1 – 703 с.
8. Солонников 2012 – Солонников М. Поэтика города и природы в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» / М. Солонников 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.gatchina.org/blog/570/ 1 октября .
9. Цветаева 1991 – Цветаева М. Об искусстве / М. Цветаева. – М. : Искусство, 1991. – 479 с.

Жизнь – пространство – время: Россия в романе «Доктор Живаго»

Жизнь человека во многом определена хронотопично: пространство Родины и исторический час значительно влияют на характер экзистенции каждой личности. У *времени в плену* пребывает не только художник, но и каждый в определенную эпоху на своей

родной земле сущий. А *родная земля* – это не только пространство, распространенное вширь, но и пространство, впитавшее в себя весь опыт прошедших по нему поколений, живших в разных исторических обстоятельствах. Поэтому бахтинское *времяпространство*, с точки зрения его философского видения, – понятие объемное, включающее в себя прошлое, настоящее и ожидаемое будущее. И на таком жизненном, историко-пространственном перекрестке и реализует себя человек. Вот почему, при рассмотрении цикла «Когда разгуляется» нельзя обойти образ *России*, воплощенный в романе «Доктор Живаго». Через многие опорные точки в цикле *Россия* постаёт за его текстом такой, какой ее видел живший в ней Б. Пастернак.

Б. Пастернак в романе «Доктор Живаго» создает полнокровный образ России первой половины XX в., начиная с преддверья революции 1905–1907 гг. и заканчивая преддверьем хрущевской «оттепели». Первая точная дата отмечена 1903 г., а последняя – 1943, с последующим приблизительным обозначением временных сроков: *прошло пять или десять лет ...* [Пастернак 1990: 510]. Число *десять* – важная веха, указывающая на 1953 г., когда со смертью И. Сталина в Лету канула целая историческая эпоха.

Ключом к раскрытию заявленной в заголовке темы являются мысли Д. Лихачева, который очень верно заметил, что для Юрия Живаго «*Россия... создана из противоречий, полна двойственности*» и представляет собой «*насквозь живое пространство*» [Лихачев 1988: 7–8]. Ведь определение *Россия – насквозь живое пространство* по сути своей является кодом; а его разгадка кроется в пастернаковском стиле, в многоярусности текста; путь же к ней лежит через осмысление сложнейшей художественной системы романа.

В связи с этим цель подраздела состоит в том, чтобы через поэтику раскрыть в романе «Доктор Живаго» некоторые важнейшие способы создания образа России, рассмотрев содержащиеся в ее *живом пространстве* смыслы; охарактеризовать ракурс видения самой *Жизни* и установить переключки между романом «Доктор Живаго» и циклом стихов «Когда разгуляется».

Своеобразие романной структуры «Доктора Живаго», а следовательно – и одной из сторон его поэтики, заключено в том, что в основе конструкции текста лежит *пространство*, выступающее одновременно и объектом изображения, и средством воплощения эпохи, имеющее разные характеристики – от безграничного *простора* /

шири до пространства замкнутого. Причем последнее представлено конкретизированной, прорисованной частью большого целого. Каждая такая часть, как капля моря, вбирает в себя то, что выражало глобальный социальный кризис, в котором оказалась Россия.

И не случайно в самом начале романа возникает картина *метели*, захватившей весь *простор* и сделавшей невидимым окружающий мир. Такой пейзаж Б. Пастернака обладает необычным свойством: с одной стороны, он – реальное изображение метели, описание которой выполняет и традиционную функцию, помогая понять внутреннее состояние мальчика, потерявшего мать; с другой – эта картина носит символический характер. Пастернаковская *метель* не пушкинская, с ее доминантным, прямым значением. Она ближе к типу образности, свойственной поэтике М. Лермонтова, у которого *пустыня*, например, имела не прямой, а переносный смысл. Но это и не лермонтовский образ. Пастернаковская *метель* согласно новому времени, в котором жили его герои, была сродни *метели* А. Блока. Перекликаясь в сознании реципиента с блоковскими строчками из поэмы «Двенадцать»:

Разыгралась той-то вьюга.

Ой, вьюг?, ой, вьюг?!

Не видать совсем друг друга

За четыре за шага [Блок 1961: 427], –

метель Б. Пастернака, с учетом гипертекста, образует *метатекст*, который ассоциативно, вбирая в себя и цикл «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)», придает дискуссионное – хотя не ограничивается этим – направление диалогу писателя с его великим предшественником:

«Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. <...> За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. <...> Она свистела и завывала ... <...> С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» [Пастернак 1990: 8].

Уже с первых строк этого отрывка обозначается мотив борьбы **Тьмы** и **Света**, на что указывает словосочетание *сверхъестественно озарена*. Метафорический смысл такого *озарения* по закону *обратного чтения* (Н. Гей) осознается как предчувствие того, что будет сказано в предсмертных признаниях Антипова-Стрельникова:

«Рядом с ним (Лениным – Л. О.) поднялся неизгладимо огромный образ России, на глазах у всего мира вдруг запылавшей свечой искупления (выделено мною. – Л. О.) за все бездолие и невзгоды человечества» [Пастернак 1990: 456].

Однако **Тьма** не отступала. И в этом контексте созвучны слова А. Блока: *«Ой, вьюг?! / Не видать совсем друг друга...»* и Б. Пастернака: *«Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало»*, – которые в своем взаимодействии характеризовали Россию, ее народ в эпоху революций, войн и тоталитарного режима.

Содержательную и функциональную роль лейтмотива *метели / вьюги* в создании органического образа России трудно переоценить. Ведь Россия у Б. Пастернака – это не механическое соединение ее *просторов*, истории и судеб людей, а *живое тело*, целостность, в которой тесно взаимодействуют все три ее составные. Появление *метели / вьюги* и лексем, входящих в ее интенциональное поле – *снег, навьюженная снежная гряда, засыпает снег дороги и др.*, – в стихотворениях Юрия Живаго связывают его через художественную систему с поэтическим, неоромантическим мышлением века и со знаковой фигурой эпохи – А. Блоком. Не случайно доктор подумал:

«...Блок – это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века» [Пастернак 1990: 82].

Стихотворение Ю. Живаго / Б. Пастернака «Зимняя ночь» с его лирофилософским содержанием не может быть осмыслено во всей полноте вне романного и одновременно общелитературного контекста. Столкновение в нем **Тьмы**: *«Мело, мело по всей земле / Во все пределы»*, – и **Света**: *«Свеча горела на столе, / Свеча горела»*, – **Холода**, **Тепла** и **Любви** говорили о неборимости **Жизни**. Эта оптимистическая нота в конце романа, в его начале – только *смутная, неоформленная надежда* [Пастернак 1990: 6, 82]. Внутренним взором Ю. Живаго-поэт способен охватить всю Россию и осознать ее *живое пространство*, будучи связанным с ним неразрывными кровными узами. *Метели*, разгулявшиеся на ее просторах, были его судьбой и судьбой близких ему людей, судьбой отдельного человека и исторической судьбой Родины.

Однако кризис, хотя и нараставший стремительно, все-таки проходил определенные этапы. И его, тревожащие людей, признаки выказывало пространство. Вот почему закономерно, с точки зрения художественного замысла, после создания реального / символического образа *метели* последуют две панорамные картины: одна – российский простор, созерцаемый из тарантаса: «*Летом тысяча девятьсот третьего года на тарантасе парой Юра с дядей ехали по полям в Дуплянку*» [Пастернак 1990: 9]; другая – из окна вагона:

«*Мимо в облаках горячей пыли, выбеленная солнцем, как известью, летела Россия, поля и степи, города и села. По дорогам тянулись обозы, грузно сворачивая с дороги к переездам, и с бешено несущегося поезда казалось, что возы стоят не двигаясь, а лошади поднимают и опускают ноги на одном месте*» [Пастернак 1990: 16].

Из приведенного фрагмента текста необходимо выделить и подчеркнуть поэтическую многозначность словосочетания *летела Россия*, взятого в контексте иных сочетаний – *в облаках горячей пыли*; *бешено несущегося поезда* и т. д., – усиливающих скоростной ритм движения и одновременно вызывающих в памяти образ гоголевской *тройки* и гоголевских вопросов:

«*Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. <...> Русь, куда ж несешься ты, дай мне ответ?*» [Гоголь 1949: 249].

А *летела Россия* навстречу войнам и революциям. Примечательна и другая деталь картины: *казалось, что возы стоят не двигаясь, а лошади поднимают и опускают ноги на одном месте*. Так возникает символизирующий уходящую эпоху образ лошади – антипод «*неведомым свету коням*», на смену которым теперь пришел паровоз. Одновременно с образом *тройки* Н. Гоголя в воображении реципиента активизируется есенинское видение России:

*Видели ли вы,
Как бежит по степям,
В туманах озерных кроясь,
Железной ноздрей храпя,
На лапах чугунных поезд?*

[Есенин 1966: 93]

За всем этим крылась элиминированная в подтекст экономическая и политическая суть кризиса самой системы.

Мастерски используя культурологический контекст, Б. Пастернак обходится без публицистических отступлений и рисует облик капитализирующейся России со всеми ее противоречиями поэтическим путем.

Для достижения поставленных философско-эстетических задач писатель передал Юрию Живаго свои раздумья об искусстве: «*Форма ... есть органический ключ существования*», – которые целесообразно не выпускать из виду при восприятии текста романа [Пастернак 1990: 449]. Свободно владея многими *формами существования* художественного образа России, Б. Пастернак умел так оживлять их в воспринимающем сознании, создавая *метатекст*, что реципиенты «*овладевали содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают*» [Пастернак 1990: 434]. Запрятанное глубоко в подтекст, *чужое слово* о России, тем не менее, посылает необходимые импульсы на поверхность повествования и, взаимодействуя с пастернаковским образом, находящимся в потоке общего своего развития, придает ему необходимую объемность.

Россия, которая летела за окном вагона, ее просторы, рождали в душе чувство воли, которое так бы и осталось романтически незамутненным, если бы не взгляд из тарантаса на те ж поля, но помещиковы и крестьянские: «*Солнце палило недожатые полосы, как полубритые арестантские затылки*» [Пастернак 1990: 10]. Странное, казалось бы, сравнение – *арестантские затылки!* – обосновывается беседой Веденяпина с чернорабочим и сторожем книгоиздательства, что правил за кучера, – Павлом:

«*Шалит народ в уезде, – говорил Николай Николаевич. – Паньковской волости купца зарезали, у земского сожгли конный завод. Ты как об этом думаешь? Что у вас говорят в деревне? <...>*

– *Да что говорят? Распустили народ. Баловство, говорят. <...> Мужику дай волю, так ведь у нас друг дружку передают, истинный Господь*» [Пастернак 1990: 10–11].

Рядоположение этих двух картин одновременно с ощущением раздолья рождает мысли о карательных акциях, судах, каторге и размахе грядущих столкновений. Эффект достигается благодаря нарративной стратегии романа, где события разворачиваются в хронологическом порядке, но так, что реципиент получает возможность воспринять их и глазами героев, которые еще не ведают всего, что ожидает их в ближайшее будущее – это же 1903 г., канун великих потрясений, – и своими собственными, то есть с позиции исторической ретроспекции.

Б. Пастернак не стремится расставить все точки над «і», он предоставляет читателю большие возможности для размышлений о трагических судьбах России и причинах, приведших именно к такому развитию исторических событий. Способствует этому и пастернаковский метод описания пространств.

Выразительные содержательные свойства художественного пространства, манифестирующего кричащие противоречия и расслоение общества, писатель обнажает путем ненавязчивого сопоставления. Так, например, контрастом жизненного пространства героев служат господский парк, в который попадает Юра, и мир городских окраин, где обитал Паша Антипов-Стрельников:

Часть первая, подраздел 6

...Ники не оказалось ни в саду, ни в доме.<...>

...Юра слонялся без цели вокруг дома.

....Здесь была удивительная прелесть! Каждую минуту слышался чистый трехтонный высвист иволог, с промежутками выжидания, чтобы влажный, как из дудки извлеченный звук до конца пропитал окрестность. Стоячий, заблудившийся в воздухе запах цветов пригвожден был зноем неподвижно к клумбам. Как это напоминало Антибы и Бордигеру! Юра поминутно поворачивался направо и налево. Над лужайками слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел.

[Пастернак 1990: 15]

Часть четырнадцатая, подразделы 16–17

16

<...>

...Вдруг Стрельников заговорил о революции.

17

...Все это не для вас. Вам этого не понять. Вы росли по-другому. Был мир городских окраин, мир железнодорожных путей и рабочих казарм. Грязь, теснота, нищета, поругание человека в труженике, поругание женщины.

Пастернак 1990: 454].

Связывают эти очень отдаленные в тексте сцены – одна расположена в начале романа, другая находится в его конце – слова Стрельникова: *«Вам этого не понять. Вы росли по-другому»*. Как ни печалится душа Юры Живаго, тоскующего об умершей матери, сам он окружен любовью и заботой, чего не скажешь о Паше и таких, как он. Обрисованное Стрельниковым *пространство* в своем подтексте скрывает тяжелый быт *«обобранных, обиженных, обольщенных»*. И это не публицистическая риторика – тут кроется многое для *«работающей души»*.

Стрельниковская исповедь свидетельствовала, что в начале XX в. нарастающее *мышление бунтом*, завладевая умами, послужило бурному высвобождению энергии активного протеста, охватывающего всю Россию, против тирании, угнетения человека. *Мышление бунтом* нашло свое воплощение в поэзии, отвечающей запросам своего времени. Один из героев романа, Ника Дудоров, воспринимая В. Маяковского глашатаем борьбы, заметил:

«Маяковский всегда мне нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя “Подростка”. Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» [Пастернак 1990: 175–176].

Высказывание Дудорова не только самохарактеристика, ибо оно функционально исполняет и роль своеобразного указателя пути в какое-то новое измерение *пространства*. А такие вехи в нем, как В. Маяковский, Ф. Достоевский, Раскольников и др., служили ориентирами в философских, политических, религиозных исканиях времени, т. е. в *пространстве Мысли*.

Напряжение *пространства Мысли* и его осмысление как процесса будут даны в записях Юрия Живаго, которые он вел во время первого своего пребывания в Юрятине. Однако упоминаемые в дневнике классические произведения, которые перечитывались приехавшими юрятинскими обитателями («Война и мир», «Евгений Онегин», поэмы А. Пушкина, «Красное и черное» и др.), концентрация внимания на таких образах, как пушкинский *соловей-любовник* и былинный *соловей-разбойник*, упоминание романа «Преступление и

наказание» – все это явилось уведенным в подтекст *метатекстом*. Но какие бы то ни было намеки на готовые ответы напрасно там искать. С помощью *метатекста* Б. Пастернак не просто направлял творческие усилия реципиента на элиминированное в подтекст содержание, – писатель втягивал его в диалог, стимулируя философские размышления над историческим прошлым и настоящим России.

Целенаправленная *недосказанность* в романе ставит большие проблемы – особенно в исповеди Павла Стрельникова – фигуры трагической и далеко не однозначной, без которой невозможно представить Россию, ее полнокровный образ на рубеже XIX – первой половины XX вв. На наш взгляд, в литературоведении, сосредоточившем свое внимание на Юрии Живаго, личность Стрельникова осмысливается несколько односторонне, только как антипод центральному герою: «Прямая противоположность Ю. А. Живаго, – пишет Д. Лихачев, – жестокий Антипов-Стрельников» [Лихачев 1988: 8]. Однако любые противоположности всегда имеют нечто их объединяющее. Таким объединяющим началом Д. Лихачев считал *бессилие* обоих «ускорить или замедлить торжество событий».

Да, Стрельников был жесток, «насчет контры это зверь» [Пастернак 1990: 235]. Но его жестокость базировалась на убеждении в ее необходимости: «Это была болезнь века, революционное помешательство эпохи. В помыслах все были другими, чем на словах и во внешних проявлениях» [Пастернак 1990: 451]. Стрельников, как и шолоховский Бунчук, взял на себя «черную работу революции», чтобы не было *обобранных, обиженных, обольщенных*. Наличие такого типа в действительности подтверждают записанные К. Чуковским 25 мая 1925 г. слова М. Горького: «Я знаю, – говорит писатель, – что и в Чрезвычайке есть герои. Носит в известке костей своих – любовь к человеку, а должен убивать. У него морда пятнами, а должен. Тут сугубая Достоевщина...» [Чуковский 1991: 175]. Именно к такой категории людей относился и Стрельников, который, в отличие от Бунчука, раньше других понял, что репрессивные методы достижения благородной цели привели к противоположному результату: ведь в *контру* попал взбунтовавшийся против реквизиций мужик, так называемый «враг всякого порядка» [Пастернак 1990: 222]. Сложившуюся грозную ситуацию в беседе с романтически настроенным Юрием Живаго, утверждавшего: «Какое удовлетворение. Где-то

есть жизнь. Кто-то рад. Не все стонут. Этим все оправдано» [Пастернак 1990: 222], – прояснял знавший истинное положение дел кооператор Костоед, оперируя картинами обширного российского пространства в годы гражданской войны, ярко изображенного в главах «На большой дороге», «Лесное воинство», «Рябина в сахаре»:

«Хорошо, кабы так. Но ведь это неверно. Откуда вы это взяли? Отъезжайте на сто верст в сторону от полотна. Всюду непрекращающиеся крестьянские восстания. Против кого, спросите вы? Против белых и против красных, смотря по тому, чья власть утвердилась. Вы скажете, ага, мужик враг всякого порядка, он сам не знает, чего хочет. Извините, погодите торжествовать. Он знает это лучше вас, но хочет он совсем не того, что мы с вами.

Когда революция пробудила его, он решил, что сбывается его вековой сон.. <...> А он из тисков старой, свергнутой государственности попал под еще более тяжкий пресс нового революционного сверхгосударства. И вот деревня мечется и нигде не находит покоя» [Пастернак 1990: 222–223].

Расстреливая и сжигая восставшие деревни, Стрельников воочию увидел, что торжествует не свобода человека, а насилие над ним. У Б. Пастернака судьбой Стрельникова выражена реакция на роман «Бесы»? Ф. Достоевского. И в этом смысле «Доктор Живаго» находится в системе диалогических отношений и с такими знаковыми произведениями конца XX в., как «Пирамида» Л. Леонова, являясь одной из констант в осмыслении проблем, поставленных Ф. Достоевским. Схема этих отношений такова:

«Бесы» – «Доктор Живаго» – «Пирамида».

Каждый из названных романов окружен своеобразным интенциональным полем, куда входят и многие другие произведения, связанные между собой проблемой осознания трагедий в исторических путях России.

Стрельников был одним из тех, кто ясно осознал «бесовский фокус / перевертыш», исполнителем которого он стал. Разгадав логику дальнейшего развития, Стрельников расстрелял сам себя. Но изъятием себя из цепи событий, нельзя было уже изменить их ход, закономерным завершением которых стал ГУЛАГ, вероятно, поглотивший и Лару, ради которой он – Антипов – стал Стрельниковым, «весь ушел в революцию, чтобы полностью отплатить за все, что она выстрадала» [Пастернак 1990: 456].

Как утверждает Д. Лихачева, «Лара – это ...Россия, сама жизнь» [Лихачев 1988: 8]. Стрельников, желавший раскрыть перед Ларой просторы жизни, в результате готовил ей гибель. Он нес ей смерть, безымянную могилу в обширном *пространстве* ГУЛАГа.

Пытаясь осознать все случившееся, Гордон находит объяснение ему в каких-то закономерностях исторических *пространств*:

«Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, – грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией» [Пастернак 1990: 509–510].

Однако такое объяснение является скорее постановкой проблемы, чем ответом. Философский аспект очевиден и направлен на раздумья не только о судьбе России, но и человечества в целом.

Как видим, думая о России, создавая ее образ, Б. Пастернак мыслит *пространством*, попутно внося свою лепту в решение одной из задач философии, ищущей ответа на вопрос: А что такое пространство?

Пастернаковское художественно-философское понимание пространства послужило прочной опорой «для прорыва к универсальному сознанию, для пользы всех» [Газизова 1990: 23]. В отличие от других писателей Б. Пастернак ввел *пространство*, воплощающее в себе Россию конца XIX – первой половины XX в., в образную систему романа как структуро- и смыслообразующий элемент и как полнокровный, равноправный образ Родины.

У Б. Пастернака Россия – это и *жизнь* поколений на ее огромных просторах в трагическую эпоху, которая во многом определила ход мировой истории. И на этом рубеже столетий Юрий Живаго был не только *доктором всего живого* (А. Газизова), но был и поэтом, осмысляющим свою судьбу и судьбу людей, прошедших через Первую мировую войну и революции. Юрий Живаго частично вбирал в себя опыт самого Б. Пастернака, а поэтому его образ несет в себе черты скрытой автобиографичности. Но Живаго принадлежал к поколению отцов автора / нарратора и был намного старше его. Для воплощения замысла романа это очень важный момент, потому что Живаго – *заложник* своего времени, которое одновременно является и составной частью того времени, заложником которого становится и Б. Пастернак. Отдавая *долг вечности*, Живаго прежде всего в стихотворении «Гамлет» – обеспечивал тот ретроспективный ракурс, который лег в основу структуры цикла «Когда разгуляется».

Благодаря принадлежности автора / нарратора к поколению, идущему на смену поколения Юрия Живаго, цикл «Когда разгуляется» в определенной мере представляет собой своеобразное продолжение романа. Лирический герой цикла, во многом как личность, наследуя Юрия Живаго в вопросах экзистенции, претерпевает под давлением исторических метаморфоз качественные изменения в своем духовном мире. Гамлетовское «*Быть или не быть*» в новых исторических условиях приобретает новые оттенки смыслов. В условиях тоталитарного режима, массовых репрессий быть верным самому себе – *не отступить от лица* – требовало большого мужества. И выбор в пользу *быть* – как это было сделано, например, поэтом-шестидесятником Василем Стусом – становился выбором между *жизнью* и *смертью* даже и в 60 – 80-е гг. XX в.

Обращаясь к шекспировскому образу, Ю. Живаго входил в широкий литературный контекст. Анализируя стихотворение Ю. Живаго / Б. Пастернака «Гамлет», В. Баевский пишет:

«...несомненен автобиографический аспект романа Пастернака, его заглавного образа и, следовательно, образа Гамлета в одноименном стихотворении. Такому пониманию способствует знание того, что Пастернак перевел трагедию Шекспира и писал о ней.

Таким образом, по крайней мере пять смысловых слоев вскрывается один за другим в стихотворении, причем все они переплетены теснейшим образом. Например, “Я один, все тонет в фарисействе” может сказать и Гамлет Шекспира, и играющий его актер, и – в какой-то миг – Иисус Христос, боровшийся с фарисеями и схваченный по их наущению (особенно ярко это описано в Евангелии от Иоанна), и Юрий Андреевич Живаго, и сам Пастернак (стоит вспомнить его гефсиманскую ночь – нобелевские дни 1958 г.). Это мерцание многих значений, попеременно или даже одновременно всплывающих в светлое поле сознания читателя, составляет важнейшую отличительную особенность поставангардистской поэзии Пастернака <...>. В XX в. самая сложная поэзия на русском языке после Блока создана Пастернаком» [Баевский 1994: 268].

В этом отрывке обращает на себя внимание оговорка: «*по крайней мере*», предполагающая существование многих других, еще не раскрытых исследователем «*смысловых слоев*». И среди них вопрос: как прожить *жизнь* так, чтобы *быть*, чтобы *не отступить от лица*, не изменить самому себе и при любых условиях остаться

человеком. Юрию Живаго все это удалось. Но какую ценою! Не случайно «Гамлет» завершается русской поговоркой:

Жизнь прожить – не поле перейти [Пастернак 1990: 511].

«Маленькое стихотворение “Гамлет”», которое «может быть воспринято как один из художественных центров романа» [Баевский 1994: 266], одновременно является и завершением одной из важнейших проблем романа – проблемы выбора и ответственности человека за свою судьбу.

Примечание

? Роман Ф. Достоевского «Бесы» Б. Пастернак использует для характеристики Самодевятова, который, «обладая всеильными своими полномочиями», поддерживал всех в округе, был главной опорой для Живаго и Микулицына и др. «Уму непостижимо, – пишет Б. Пастернак, – какие противоположности совмещает в себе этот человек. Он искренне за революцию и вполне достоин доверия, которым облек его юрятинский горсовет. <...> Он все время ездит и что-то достает и привозит, и разбирает и толкует “Бесов” Достоевского и Коммунистический Манифест одинаково увлекательно ...» [Пастернак 1990: 276]. Фразой «Уму непостижимо» обозначена загадочность персонажа, который является тоже антиподом Павлу Стрельникову. Налицо подчеркнутая *недосказанность*. Парадигма «Бесы» – «Коммунистический Манифест» в романе тоже является стимулом для интенций, читательской мысли, приглашением к раздумью и диалогу.

А. Газизова убедительно доказала, что «Доктор Живаго» – философский роман [Газизова 1990: 23–24]. Однако, на наш взгляд, ее выводы не должны восприниматься в качестве безапелляционной альтернативы представлениям Д. Лихачева о жанровом свойстве пастернаковского романа, потому что сказанное им верно, но относится только к одной черте, индивидуальному свойству текста, который в целом подчинен законам философского романа.

Список использованной литературы

1. Баевский 1994 – Баевский В. История русской поэзии / В. Баевский. – Смоленск : Русич, 1994. – 203 с.

2. Блок 1961 – Блок А. Двенадцать / А. Блок // Стихотворения и поэмы : в 2 т. Библиотека поэта. Малая серия. – Изд. 3. – М. : Сов. писатель, 1961. – Т. 2. – С. 411–430.

3. Газизова 1990 – Газизова А. «Синтез живого со смыслом» (Размышления о прозе Б. Пастернака) / А. Газизова : – М. : О-во «Знание» РСФСР, 1990. – 48 с.

4. Гоголь 1949 – Гоголь Н. Мертвые души / Н. Гоголь // Собрание сочинений : в 6 т. – М. : ГИХЛ, 1949. – Т. 5. – 428 с.

5. Есенин 1966 – Есенин С. Сорокоуст / С. Есенин // Собрание сочинений : в 5 т. – М. : ГИХЛ, 1966–1968. – Т. 2. – 1966. – С. 91–94.

6. Лихачев 1988 – Лихачев Д. Размышления над романом Л. А. Пастернака «Доктор Живаго» / Д. Лихачев // Новый мир. – 1988. – № 1. – С. 5–10.

7. Пастернак 1990 – Пастернак Б. Доктор Живаго / Б. Пастернак // Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1986–1991. – Т. 3. – 734 с.

8. Чуковский 1991 – Чуковский К. Дневник (1901–1929) / К. Чуковский. – М. : Сов. писатель, 1991. – 544 с.

ГЛАВА III

ЦИКЛ Б. ПАСТЕРНАКА «КОГДА РАЗГУЛЯЕТСЯ» КАК ТЕКСТ (Л. Оляндэр)

Концепт жизнь и структура цикла «Когда разгуляется»

*Высшие достижения искусства заключаются
в синтезе живого со смыслом.*

Борис Пастернак

*О чем бы ни говорил Пастернак – о своем
личном, притом сугубо человеческом, о женщине,
о здании, о происшествии, – это всегда – природа,
возвращение вещей в ее лоно.*

Марина Цветаева

Цель этого подраздела состоит в том, чтобы, опираясь на поэтику, понимаемую в самом широком смысле этого слова, раскрыть некоторые связующие моменты между отдельными стихами книги «Когда разгуляется», которые превращают ее в единое органическое целое, и соотнести их с подобными моментами предшествующих произведений.

Отправной точкой для достижения цели частично служат слова М. Цветаевой, высказанные ею в статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1934): «...пастернаковская природа, – пишет она, – единственна в своем роде.

Это не основа вещей.

Это не «он» (автор).

И не «она» (объект).

И даже не «оно» (божество).

Пастернаковская природа – только она сама и ничто другое. Она – сама – и есть действующее лицо» [Цветаева 1991: 119].

Говоря о своеобразном подходе поэта к природе, М. Цветаева разгадала основной принцип, на который Б. Пастернак опирался как художник, строя свои отношения с действительностью.

Отталкиваясь от этой цветаевской мысли, целесообразно употребить расширенное понятие *природа*, охватывая им *природу*

всего сущего – и природу человека, и природу хода истории, и природу мироздания.

Цикл «Когда разгуляется» (1959) – последняя книга Б. Пастернака – была создана на протяжении относительно недлительного времени. К концу 1956 г., за три года до своей кончины, Б. Пастернак написал, как сообщается в комментариях к циклу [Пастернак 1989б: 632], 21 стихотворение, а в январские дни 1959 г. установил окончательный порядок расположения стихов.

Но прежде чем начать анализ художественных достоинств книги «Когда разгуляется», необходимо обратить внимание на мысли Б. Пастернака о стремительной текучести жизни, которые он так или иначе связывал со своим долгом писателя, замыслы которого становились все грандиознее. И это ощущение, что жизни может не хватить, – возможно даже подсознательно – найдет свое отражение, вернее даже – выражение в поэтике цикла.

«Жизнь уходит, а то и ушла совсем» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 170], – пишет Б. Пастернак двоюродной сестре О. М. Фрейденберг уже в 1940 г. Однако более остро он поставит этот вопрос в 1945 г., поняв, что вступил в качественно новый этап своего творчества. И то, что для осуществления задуманного может и не хватить жизненных сроков, отпущенных ему судьбой, вызывало серьезные опасения: «...мне действительно хочется стать человеком! <...>. Мне в первый раз в жизни хочется, – говорится в письме к О. М. Фрейденберг от 23 декабря 1945 г. с предельной ясностью и ярко выраженной эмоциональностью, – написать что-то взаправду настоящее. Ах, Оля, ты не представляешь себе, в каком непомерном долгу я перед жизнью, как щедра и милостива она ко мне! Но как мало времени, как много надо нагнать и наверстать!» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 217].

Со временем беспокойство усиливается, о чем свидетельствует отрывок из письма к О. М. Фрейденберг от 24 января 1947, в котором намного откровеннее, чем два года назад, звучит тревога: *успею ли? смогу ли?* Реагируя на препятствия к изданию его переводов Шекспира, которые чинил ведущий шекспировед, профессор А. А. Смирнов, Б. Пастернак пишет: «И что мне Смирнов, когда самый злейший и опаснейший враг себе и Смирнову – я сам, мой возраст и ограниченность моих сил, которые, может быть, не вытянут того, что от них требуется, и меня утопят?» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 234].

А требовалось ни много, ни мало: *дойти до самой сути*, и, по словам самого поэта, вызванным *спешной* работой над второй книгой «Доктора Живаго», необходимо было «...на темы жизни и времени... высказаться до конца и в ясности, так как дано мне» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 254]. Задача – *высказаться до конца и в ясности* – оставалась актуальной и для цикла «Когда разгуляется».

Предчувствие скорого ухода и внутренняя *потребность / решимость* – во что бы то ни стало все-таки *успеть, успеть!!!* – передается в темпе ускоренного дыхания быстро бегущего мыслью и чувством по лично пережитому и пережитому народом историческому прошлому России человека всей ритмико-интонационной организацией стиха «Во всем мне хочется дойти...».

Лебединая песня большого художника и философа «Когда разгуляется» сконцентрировала в себе весь огромный опыт поэта и страны, являясь одновременно духовной автобиографией поэта, духовной биографией народа и характеристикой века.

Не случайна многозначность самого названия цикла – «Когда разгуляется». При условии акцентирования слова *когда* прочитывается и ожидание лучших времен в нетерпеливом: *когда же?*, – и глубокая вера в приход светлого будущего: *вот разгуляется, тогда...* Однако наиболее отчетливо звучит другой мотив – мотив воли, большой силы, ничем не ограниченной свободы мысли и чувства, их выражения. И наконец – мотивы движения природы. В конечном счете, все эти значения и сплавляются поэтом в единый образ всепобеждающей *жизни*, которая, как и душа поэта, многое перемалывает, устремляясь в будущее.

Каждое стихотворение, входящее в цикл, на наш взгляд, неслучайно датировано. Рассматривая временной порядок в расположении стихов, следует обратить особенное внимание на одно из немногих нарушений хронологии: сначала после стихов 1956 г. («Осенний лес» и «Заморозки») идет стихотворение 1957 г. («Ночной ветер»), а затем – снова стихотворение 1956 г. («Золотая осень»). Сбой ритма временной последовательности, подспудно действуя на подсознание, играет свою смысловую роль – в плавно текущее циклическое время врывается «Ночной ветер» и вроде бы поворачивает ход событий назад – к последним солнечным сентябрьским дням, но вскоре на *сказочный чертог* обрушится «Ненастье»:

*Брызжет дождик через сито.
Крепнет холода напор.
Точно все стыдом покрыто,
Точно в осени – позор.*

*Точно срам и поруганье
В стаях листьев и ворон...*

[Пастернак 1990б: 93]

Завершающие стих последние две строчки: «*И дожде и урагане, Хлебущих со всех сторон*», – подготавливают появление в тексте цикла поэмы «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)». Таким образом Б. Пастернак связывает «Когда разгуляется» с тем восприятием революционного времени в русской литературе начала XX в., которое выражено в поэме «Двенадцать». Это была поэма неосуществленных надежд на революцию. Именно эта сторона блоковского произведения, ранее не замеченная в рецепциях, стала предметом ее переосмысления в конце XX ст. в поэме Е. Евтушенко «Тринадцать». Но Б. Пастернак был первым, кто это раскрыл в художественно-философской форме, осознавая личную трагедию О. Блока как великую историческую трагедию народа.

К размышлению о прошлом не только одной страны, революции которой оказали огромное влияние на ход всей мировой истории, но и о человечестве в целом, поэт призывает, взяв эпитафией к циклу слова из книги М. Пруста «Обретенное время», включив тем самым «Когда разгуляется» в европейский контекст: «Книга – это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена» [Пастернак 1989б: 72].

Этот эпитафия – важнейшее звено в структуре цикла, ибо он говорит о том, что Б. Пастернак – поэт и философ – принадлежит к тем, кто поднял главенствующую тему литературы XX в. – тему памяти, тему упорной борьбы против превращения человека в Манкурта. Не случайно Ч. Айтматов озаглавил первоначально свой «Буранный полустанок» пастернаковской строчкой: «И дольше века длится день», включив тем самым весь художественно-философский смысл цикла «Когда разгуляется» в широкое поле подтекста своего романа. Это потом писатель сменил первоначальное название на второе. Однако, вероятно, заметив, что такая замена существенно сужает романное содержание, он возвращает афоризм Б. Пастернака в подзаголовок. И все сразу стало на свои места: национальная

трагедия одного народа была включена в общий круговорот жизни человечества в XX в. Известная исследовательница современного литературного процесса М. Кургинян заставляет задуматься и о характере пастернаковского контекста, без постижения которого многие стороны художественно-философские мира поэта останутся тайной за семью печатями [см. подробно: Кургинян 1989]. Не вдаваясь в детали, следует, тем не менее, сразу отметить одну особенность книги «Когда разгуляется»: обращенная в прошлое, пережитое, она вся устремлена в будущее – в *жизнь*, которая заявляет о себе как смысло- и формообразующая проблема, как центральный мотив и основной герой.

Поэтическая тетрадь центрального героя романа «Доктор Живаго» и сам роман, где слово *жизнь* является своеобразным кодом, еще раз убеждает в справедливости сказанного [см. подробно: Газизова 1990а, Газизова 1990б]. Этот код уже самой потребностью его расшифровки прочно связывает между собой прежде всего такие произведения писателя, как «Сестра моя – жизнь», «Доктор Живаго» и «Когда разгуляется». В доказательство этого следует обратить особое внимание на два момента, сопоставив их: один – из цикла «Сестра моя – жизнь», другой – из романа «Доктор Живаго».

**Из цикла «Не время ли
птицам петь». «Про эти
стихи» («Сестра моя – жизнь»)**

<...>

*Буря не месяц будет мечь,
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.*

*Галчонком глянет Рождество,
И разгулявшийся денек
Прояснит много из того,
Что мне и милой невдомек.*

*В кашне, ладонью заслоняясь,
Сквозь форточку кликну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?*

Кто тропку к двери проторил,

**Мысли Николая Ивановича,
персонажа из романа
«Доктор Живаго»**

<...>

*«...Я думаю, надо быть верным
бессмертию, этому другому
имени жизни, немного усиленному.
Надо сохранять верность
бессмертию, надо быть верным
Христу! <...> Вы не понимаете,
что можно быть атеистом,
можно не знать, есть ли Бог и для
чего он, и в то же время знать,
что человек живет не в природе, а
в истории, и что в нынешнем
понимании она основана Христом,
что Евангелие есть ее обоснова-
ние. А что такое история? Это
установление вековых работ по*

*К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?
Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал.
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал.*

[Пастернак 1989а: 110]

*последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. <...> Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немыслим, а именно **идея свободной личности и идея жизни как жертвы**. <...> Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме».*

[Пастернак 1990: 13–14].

При рядоположении двух этих фрагментов видно, что **тысячелетие** не случайный отрезок времени, что оно вписывается в бесконечность через понятие **вечности**, что само понятие **жизни** трактуется как **жертвенность** и путь к **воскресению**. В «Когда разгуляется» многое углубляется, предстает в разнообразии своего проявления. В стихотворении «Зимние праздники» время конечное – будущее и прошедшее – понятия преходящие, а абсолютным понятием, к которому необходимо стремиться, потому что это и есть цель и смысл существования, является **вечность** как **преодоленная смерть**:

*Будущего недостаточно,
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной*

Вечность среди комнаты стала.

[Пастернак 1990б: 126]

Тема вечности в дальнейшем, варьируясь, развивается в стихотворениях «Ева», «Ночь», «Снег идет», «Трава и камень» и др. И везде *вечность* и *жизнь*, выступающие порой как контекстуальные синонимы, – нераздельны и проявляются в разных формах, в том числе и в частотных употреблениях. В цикле стихов «Когда разгуляется» слово *жизнь* и слова, связанные с ним отношениями производности, употреблены 23 раза в различных смысловых ситуациях. Среди них есть такие, как «*жизнь* без помпы», «*жизнь* в глухой лощине», «побегами *жизни* и зелени» — «*живое* чудо», «*живой* след», «*жить*, думать, чувствовать, любить», «*быть живым, живым* и только»..

Развитие тем *вечности* и *жизни* осуществляется также через сложную систему образов, путем развертывания тончайших связей между явлениями. Поэт умеет представить *жизнь*, развивающуюся по ее собственным законам, «поворачивая» ее разными сторонами, показывая в разных ракурсах, благодаря чему его художественный мир обретает глубину, играя многообразием красок, обилием света, обращаясь к человеку все новыми и новыми гранями бытия.

Целостность цикла «Когда разгуляется» настолько органична, что из него нельзя изъять ни одного стихотворения, делать в нем какие-либо перестановки – все это неминуемо привело бы к утратам и искажениям созданной Б. Пастернаком картины мира.

Смысл и структура цикла «Когда разгуляется»

Могущий вместить – да вместит.

Марина Цветаева

Первое стихотворение цикла «Когда разгуляется» – «**Во всем мне хочется дойти ...**» (1956), в котором понимание смысла *жизни* соотносится с ее пониманием в романе «Доктор Живаго», – одновременно является по сути своей стратегическим пунктом текста, его энсипитом. Отсюда и поэтическая формула: «*Во всем мне хочется дойти / До самой сути*», обозначающая цель поиска, житнетворчества художника. Не только отдельная строфа, но и строка и даже одно слово первого стихотворения становятся темой для последующих стихов, в которых она получает полное развитие. Широки и глубоки планы человека-творца и мыслителя, стремящегося *дойти / До самой сути*

*В работе, поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.*

[Пастернак 1990б: 72]

Стихотворения «Душа», «Хлеб», «Музыка» и поэма «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)» – это и есть развитие темы работы. И главное, в стихотворении «**Быть знаменитым некрасиво...**» (1956) внимание акцентируется на непреходящих ценностях: «цель творчества самоотдача», «надо жить без самозванства», «Но пораженья от победы // Ты сам не должен отличать» [Пастернак 1990б: 72]. В этом стихотворении сформулирован с необычайной точностью и силой основной принцип сохранения себя как личности:

*И должен ни единой долькой
Не отступить от лица...*

[Пастернак 1990б: 74]

Но к тому, что выражено и – особенно! – как выражено, Б. Пастернак шел неуклонно, шаг за шагом, на протяжении долгих лет. Доказательством служат два отрывка из текста «Охранной грамоты» (1930).

Один из них – сцены проводов композитора Скрябина, уезжавшего за границу:

«Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещание сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить. Никогда, прикрывшись кличкой среды, не довольствовалась она сочиненным о ней сводным образом, но всегда отряжала к нам какой-нибудь из решительнейших своих исключений. Отчего же большинство ушло в облик сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, – дело наших сердец, пока мы дети» [Пастернак 1991: 152].

Второй отрывок – разговор с А. Скрябиным, вернувшимся из-за границы: «Я соглашался, что безличье сложнее лица. Что небрежное многословье кажется доступным, потому что оно бессодержательно. Что, развращенные пустотою шаблонов, мы именно неслыханную

содержательность, являющуюся к нам после долгой отвычки, принимаем за претензии формы» [Пастернак 1991: 156].

Между этими словами из «Охранной грамоты» и строчками стихотворения «Во всем мне хочется дойти / До самой сути» пролегли годы, свидетельствующие, что мысль о *сохранении лица* не только не покидала поэта, но развивалась, обогащалась, усложнялась его творческой судьбой, судьбой близких ему людей. За словами «*Не отступиться от лица*» стояла порой непомерная цена.

Сложное по своей многоаспектности и образной многозначности стихотворение «*Душа*» (1956) воплощает в себе *Жизнь и Судьбу*. У Б. Пастернака образ *души* соединяется с образом *человека*, оно вмещает в себе и его психологическое состояние, вызванное не только и не столько какими-то глубоко личными коллизиями, сколько суровым характером эпохи, трагической для миллионов сограждан, среди которых были и близкие для поэта люди. И эта сторона жизни непосредственно влияла, во-первых, на духовное состояние лирического героя произведения, ставила его ежедневно и ежеминутно перед тяжелейшим выбором, определяющим его поступки и ход жизни. Эта сторона содержания в стихотворении «*Душа*» особенно ярко проявляется, если его взять в компаративном аспекте.

Нам уже приходилось, рассматривая в монографии «Гуманізм польської літератури ХХ–ХХІ століть у контексті європейської художньо-філософської думки» стихотворение «*Душа*» в сопоставлении его со стихотворением польского поэта А. Ланге «*Dusze ludzkie – samotnice wieczne*» («*Души человеческие – вечно одинокие*»), характеризовать особенности экзистенциального бытия Б. Пастернака, выраженные им в стихотворении «*Душа*» и в романе «*Доктор Живаго*». Диалогическая перекличка голосов двух поэтов, принадлежавших к разным эпохам, подчеркивала те героические усилия человека, которые он должен проявить, чтобы смочь остаться самим собой:

В стихотворении А. Ланге «*Dusze ludzkie – samotnice wieczne*» выражение: *Lecz nie zejda nigdy z swej orbity*, в котором слово *orbity* является синонимом судьбы, предназначенного жизненного пути, – говорит о невозможности изменения предначертанного. Именно в этом моменте вступает в диалог с А. Ланге Б. Пастернак, для которого, если использовать лангевскую фразеологию, *сойти с орбиты* означает «*отступиться от лица*» [Пастернак 1990б: 74].

Душа у русского поэта иная, чем у А. Ланге, и томится она от другого одиночества – от одиночества, вызванного годами тоталитаризма. Теперь речь шла не о взаимопонимании, а о полной беззащитности человека перед репрессивной машиной.

*Душа моя, печальница
О всех в кругу моем!
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.*

*Тела их бальзамируя,
Им посвящая стих,
Рыдающею лирою
Оплакивая их...*

[Пастернак 1990б: 75]

Экзистенция Б. Пастернака заключается не только в том, чтобы выстоять в одиночестве, но больше всего в том, чтобы, не страшась мучений и гибели, *не сойти с орбиты*, не изменить себе и правде. Не случайно, обращаясь к Душе, поэт говорит:

*Ты в наше время шкурное
За совесть и за страх
Стоишь могильной урной,
Покоющей их прах.*

[Пастернак 1990б: 75]

И это трудная и героическая работа *Души*. У А. Ланге в стихотворении «Logos» есть такие строки: «Duch ludzki czasem jako wół roboczy – // I z wolna polem stąpa – i ciężko się trudzi...» [Lange1979: 120]. Если эти определения *Духа людского* отнести к пастернаковскому герою, alter ego самого поэта, то такое сравнение, как *jako wół roboczy*, и отвлеченная фраза: *ciężko się trudzi* – наполнятся тем трагическим содержанием, которое несла эпоха:

*Душа моя, скудельница,
Все виденное здесь,
Перемолов, как мельница,
Ты превратилась в смесь.*

*И дальше перемалывай
Все бывшее со мной,
Как сорок лет без малого*

В погостный перегонной.

[Пастернак 1990б: 75].

Проблема человека, проходящего через горнила истории, остро поставлена Б. Пастернаком в романе «Доктор Живаго», где раскрыта та непомерная сила, которую требовала от каждого жесточайшая эпоха войн и революций. Б. Пастернак уже не мог утверждать так, как Л. Толстой в «Войне и мире»: «В 1808-м году император Александр ездил в Эрфурт для нового свидания с императором Наполеоном, и в высшем петербургском обществе много говорили о величии этого свидания. <...> Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований» [Толстой 1962: 170].

В экстремальных условиях XX в. в «настоящую жизнь людей» *История* врывается бесцеремонно и безжалостно. И все-таки Живаго, несмотря на то, что – «... душа у него была истерзана вся кругом, и одна боль вытесняла другую» [Пастернак 1990: 384], – находил в себе душевные силы, чтобы сказать: «О, как сладко существовать! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию...» [Пастернак 1990: 386]. В то же время писатель в завершении повествовательной части романа обращает внимание и на то, что вопреки всему духовные силы брали верх, и на то, что надежды на свободное существование в недалеком будущем по-прежнему остаются иллюзорными. Отсюда оговорки в тексте – **как думалось** и **казалось**:

«Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание.

Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось осязательно внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся» [Пастернак 1990: 510].

О конечном торжестве непокоренного Духа свидетельствует составленная Евграфом тетрадь поэтических сочинений Юрия Живаго, которая не случайно открывается стихотворением «Гамлет» с его вопросом: *Быть или не быть?*

Но продуман распорядок действий,

И неотвратим конец пути.

Я один, все тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти.

[Пастернак 1990: 511]

Лирический герой у Живаго – Пастернака, как и у А. Ланге, одинок, но это одиночество особое: оно существует как напоминание истины: *каждый должен нести свой крест*. Слова А. Ланге: «Duch ludzki czasem jako wół roboczy», – отвечают беспокойному внутреннему миру доктора Живаго, твердо стоящего на охране человечности, стойко переносящего не только физические, но и душевные муки, идущего через сомнения и преодолевающего их – и все это в конечном счете для того,

Чтоб тайная струя страданья

Согрела холод бытия».

[Пастернак 1990: 535]

Однако этим далеко не исчерпывается смысл стихотворения «Душа». Взятое не как отдельное произведение, а как необходимое звено цикла «Когда разгуляется», оно во взаимодействии с другими его стихами – и не только с ними – обнаруживает новые стороны своего содержания. Начиная с пятого катрена, душа перестает быть только мемориальной памятью, она превращается в творца жизни:

Стихотворение «Ева» (1956) – это законченное и самостоятельное, произведение, оно одновременно является своеобразной главой цикла как целостного произведения, в котором приоткрывается таинство вспышки страсти. Оно – и поэтически деликатный разговор «о свойствах страсти», о ее внезапности, о переживании этого «чудного мгновенья».

Но это же стихотворение – свидетельство сохраняющейся невозможности выразить невысказанность, ответ на строчку: *О если бы я только мог / Хотя отчасти...*

Суггестивное переживание *святого* и вместе с тем *греховного* чувства – выражено сочетанием двух приемов – приема *отраженной* в прозрачной воде картины, завораживающей своей живописностью, сияющим светом тонов: белые облака, голубое небо, с приемом интертекстуализации: напоминанием библейского сказания о грехопадении Адама и Евы.

Стихотворение сюжетно, его структура включает в себя эпико-лирический рассказ об обычном летнем событии – купании в пруду. Событие, которое художник, увидевший его отраженным в воде, когда земное – телесное и греховное, очищенное ею – поглощается небом (духовным и святым), опоэтизировал обыденность, придав ей философский смысл целенаправленностью движения купающихся людей, устремленных от земли к небу.

*Стоят деревья у воды,
И полдень с берега крутого
Закинул облака в пруды,
Как переметы рыболова.*

*Как невод, тонет небосвод,
И в это небо, точно в сети,
Толпа купальщиков плывет –
Мужчины, женщины и дети.*

[Пастернак 1990б: 76]

Изображенная картина располагает к размышлениям, к разнообразным по своему содержанию интенциям. Однако какие бы они ни были, неизбежным остается возникновение ощущения вечности: так жизнь человечества идет из века в век. И вдруг в эпически спокойное и равномерное движение к небу подкрадывается искуситель-змей – любовная страсть:

*Пять-шесть купальщиц в лозняке
Выходят на берег без шума
И выжимают на песке
Свои купальные костюмы.*

*И наподобие ужей
Ползут и вьются кольца пряжи,
Как будто искуситель-змей
Скрывался в мокром трикотаже.*

[Пастернак 1990б: 76]

Сравнительный оборот *как будто искуситель-змей* придает оттенок нереальности реально-бытовому действию. Рассказ – описание с этого места превращается в исповедь, в выражение всепоглощающего чувства:

О женщина, твой вид и взгляд

*Ничуть меня в тупик не ставят.
Ты вся – как горла перехват,
Когда его волненье сдавит.
Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла,
Как будто не шутя во сне
Из моего ребра возникла.*

*И тотчас вырвалась из рук
И выскользнула из объятий,
Сама – смятенье и испуг
И сердца мужеского сжатье.*

[Пастернак 1990б: 76]

Заключительная часть стихотворения «Ева» перекликается со стихотворением доктора Живаго / Б. Пастернака «Свеча горела на столе», которое является дальнейшим развитием темы: *Сама – смятенье и испуг /*

И сердца мужеского сжатье:

*Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.*

<...>

*На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенье рук, скрещенье ног,
Судьбы скрещенье.*

[Пастернак 1990: 526]

Стихотворение «**Без названия**» (1956) – это, говоря словами Миколы Жулинского, *зеркальце жизни*, в котором запечатлен образ любимой женщины и одновременно – прежде всего средствами портрета – выражено чувство любви к ней и любования ею. Восхищенный ее красотой, поэт стремится сохранить мгновение, в котором по-особому раскрывается милый женский облик.

*Недотрога, тихоня в быту,
Ты сейчас вся огонь, вся горенье.*

*Дай запру я твою красоту
В темном тереме стихотворенья.*

[Пастернак 1999б: 77]

Неповторимость мгновения обосновывает необычность конструкции этого стихотворения, проявленную в том, что Б. Пастернак, прежде чем приступить к осуществлению своего намерения изобразить прекрасный женский образ: *Дай запру я твою красоту // В темном тереме стихотворенья*, – поэтизирует обстановку, которая вне взгляда художника воспринимается привычно обыденно:

*Посмотри, как преображена
Огневой кожурой абажура
Конура, край стены, край окна,
Наши тени и наши фигуры.*

[Пастернак 1989б: 77]

Назначение второго катрена, с точки зрения выполнения художественной задачи, – двойко: в нем заключен не только призыв к разгадыванию поэзии в обычной жизни, но и желание развеять грусть любимой, которая, видимо, была в чем-то разочарована. Скорее всего, ее печалит проза повседневности и житейские трудности (на это указывают слова *быт, конура, пошло*). И от любви героиня ждет чего-то большого. Возможно, в ее *детских рассуждениях* проскальзывает мысль об угасании чувства:

*Ты с ногами сидишь на тахте,
Под себя их поджав по-турски.
Все равно, на свету, в темноте,
Ты всегда рассуждаешь по-детски.*

*Замечтавшись, ты нижешь на шнур
Горсть на платье скатившихся бусин.
Слишком грустен твой вид, чересчур
Разговор твой прямой безыскусен.*

*П?шло слово любовь, ты права.
Я придумаю кличку иную.
Для тебя я весь мир, все слова,
Если хочешь, переименую.*

[Пастернак 1989б: 77]

Содержание этих трех катренов, говорит о том, что герой, выражая свое понимание переживаний своей любимой, терпеливо разубеждает ее, развеивает ее опасения, напоминая о неразрывности

их судеб: «*Посмотри, как преображена... // Конура... // Наши тени и наши фигуры*». Не случайно упорно повторено определение *наши*, а не моя и не твоя тень.

Слово *разве*, с которого начинается завершающий катрен возвращает мысль к опозитизированной во втором катрене картине. *Слишком грустный вид, хмурый...вид, чересчур разговор... прямой* – все это напрасное, не отвечающее глубине подлинного чувства любви. И это станет очевидно, когда *разгуляется*:

*Разве хмурый твой вид передаст
Чувств твоих рудоносную залежь,
Сердца тайно светящийся пласт?
Ну так что же глаза ты печалишь?*

[Пастернак 1989б: 77]

Повседневная *жизнь* и *любовь* – вот еще одна важная сторона *Бытия*, которое испытывает человека на прочность его чувств и умение их пронести через все препятствия и испытания. И эта тема не случайно поднята Б. Пастернаком. Весь пафос стихотворения «Без названия» убеждает: нельзя допустить, чтобы «*Любовная лодка разбилась о быт*» (В. Маяковский).

Ракурс обзора жизни в цикле постоянно меняется. В стихотворении «**Перемена**» (1956) лирический герой, анализируя то, что с ним стало за прожитые годы, углубляется мыслью в свое прошлое. В отличие от других стихов цикла, «Перемена» является исповедью, которая строится на парадигме: *каков был – каким стал*.

Рассказ этот ведется от первого лица: *я льнул, я с барством был знаком, я доверял* и т. д. В задаче, которую ставил перед собой в этом произведении Б. Пастернак, он перекликается с В. Маяковским, заявившим:

*Я сам расскажу
о времени
и о себе.*

[В. Маяковский 1955: 493]

Но при этом Б. Пастернак меняет акценты, повествуя прежде всего о себе и о том, что сделало с ним время, которого *коснулась порча*.

Первая часть парадигмы – *каков был* – представлена в четырех катренах:

Я льнул когда-то к беднякам –

*Не из возвышенного взгляда,
А потому, что только там
Шла жизнь без помпы и парада.
Хотя я с барством был знаком
И с публикою деликатной,
Я дармоедству был врагом
И другом голи перекатной.*

*И я старался дружбу свести
С людьми из трудового звания,
За что и делали мне честь,
Меня считая тоже рванью.*

*Был осязателен без фраз,
Вещественен, телесен, весок
Уклад подвалов без прикрас
И чердаков без занавесок.*

[Пастернак 1990б: 78]

О духовном кризисе, вызванном падением морали («...горе возвели в позор...») и попранием гуманистических ценностей («Я человека потерял»), разговор идет в двух заключительных катренах:

*И я испортился с тех пор,
Как времени коснулась порча,
И горе возвели в позор,
Мещан и оптимистов корча.*

*Всем тем, кому я доверял,
И с давних пор уже не верен.
Я человека потерял,
С тех пор как всеми я потерян.*

[Пастернак 1990б: 78]

Стихотворение «Перемена» со всей очевидностью актуализирует проблему «tekstowego ukształtowania relacji między pamiętaniem a kreatywnością» («текстового формирования соотношений между памятью и творческим воплощением») [Zieniewicz 2011: 64]. В подтексте за строкою «Как времени коснулась порча» активизируется огромный пласт фактов, свидетельствующий об исторической метаморфозе, когда глубоко гуманистические идеалы *свободы, равенства, братства и справедливости* в жестокой действительности

обернулись своей противоположностью – *массовыми репрессиями, фарисейством, голодомором и другими формами преступности* против человека и человечности. Строка *«Как времени коснулась порча»* носит характер обобщения, уточняя и обогащая исторической конкретикой мысль из стихотворения *«Ночь»*: *«...художник.../ Ты.../ У времени в плену»*. Таким способом Б. Пастернак постоянно держит в поле зрения антиномические отношения *свободы – несвободы* художника. За словом *порча* стоит все то, о чем сказано в стихотворении *«Душа»*, и прежде всего память о *замученных живьем*. Выражение *замученные живьем* разворачивается в многомиллионный и незавершенный мартиролог – список жертв тоталитарного режима. Но нарративный характер *«Перемены»* таков – признание идет от первого лица: *И я испортился с тех пор, // Как времени коснулась порча*, – что в обобщении не теряется автобиографизм, личная судьба самого Б. Пастернака. Концентрация внимания на своей доле в стихотворении *«Нобелевская премия»* раскрывает многообразие проявлений *порчи времени*, заставляя задуматься над тем, сколько мужества должен иметь поэт, чтобы оставаться *«...живым и только, // Живым и только до конца»*.

И такого рода взаимно обогащающих смыслом связей в цикле очень много, они, с одной стороны, образуют каркас, цементирующий в целое казалось бы целиком самостоятельные стихи, а с другой – имеют выход ко всему творчеству Б. Пастернака.

В стихотворении *«Следы на снегу»* (1956) идущая вдаль зимняя дорога у Б. Пастернака бесконечна и уподоблена жизни, что подчеркивается движением саней, безнадежно стремящихся догнать скользкую по небосклону луну, напоминающую собой колобок. Но на этом ассоциативные связи не обрываются. С упоминанием *колобка* начинает звучать и его песенка: *«Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел...»*. И в этот момент перед взором реципиента правомерно предстает – основанием служит биография поэта – лирический герой, alter ego автора, оглянувшийся на свой жизненный путь, полный угроз, которых ему каким-то чудом удалось избежать.

При дальнейшем рассмотрении особенностей строения цикла *«Когда разгуляется»* необходимо исходить из диалогических взаимоотношений, возникающих между его структурой и содержанием: мировоззренческое содержание, обуславливая структуру цикла, одновременно во многом через нее находит свое выражение.

Анализируя структуру цикла, важно обратить внимание на организацию хронотопа в нем. Линейное время жизни лирического героя проходит сквозь циклическое время природы, которая, в свою очередь, проникая в душу поэта, стимулирует его мысль и воображение. А пространство – это и конкретный пейзаж местности, созданный поэтом, и одновременно символ бескрайности планеты и безмерности самой *Жизни*, появляющейся в бесчисленных формах своего воплощения. В этом отношении характерны стихотворения «Дорога», «Пахота» и др.

«*Чувство благоговейного восхищения перед жизнью во всех ее формах*», которое, по верному замечанию современного поэта и пастернаковеда – Михайла Солонникова, «не покидало Пастернака всю его жизнь», теперь обретает новую эмоциональную окраску.

Как и в книге «Сестра моя – жизнь», Б. Пастернак охватывает весь природный цикл – весну, лето, осень, зиму. Но, не освобождая в «Когда разгуляется» полностью образы времен года от их символического смысла, поэт подчеркивает объективность законов, по которым самостоятельно от человека и социальных катаклизмов существует природа, выявляя свою сущность. Однако утверждать только это было бы недостаточно. Пастернаковское понимание *Жизни* как таковой вмещает в себя необычайную сложность взаимоотношений всех ее проявлений. Художник-философ Б. Пастернак, конечно, был во многом согласен и с Л. Толстым, утверждающим независимость *настоящей жизни* людей от политической конъюнктуры и *возможных преобразований* [Толстой 1962: 170], и с М. Шолоховым, который показал в «Тихом Доне» независимую от революций и войн природу. Все это есть и у Б. Пастернака, прежде всего в романе «Доктор Живаго», с той существенной разницей, что герой *настоящую жизнь* – в ее толстовском понимании – должен был ограждать и от внешних давлений, но в определенном смысле, чтобы *не отступить от лица*, и от себя тоже.

В отличие от Л. Толстого и М. Шолохова Б. Пастернак в поэзии достигает такого своеобразного синтеза жизненных процессов, когда *независимое / зависимое*, не сливаясь окончательно, предстают как нераздельное единство. Так, в стихотворении «**Весна в лесу**» (1956) описываются ранние весенние дни, когда зима все еще упорно напоминает о себе:

Отчаянные холода

*Задерживают таянье.
Весна позднее, чем всегда,
Но и зато нечаянней.*

[Пастернак 1990б: 79]

Но поступь весны, обновления жизни, несмотря на *отчаянные холода*, неуклонна:

*С утра амурился петух,
И нет прохода курице.
Лицом поворотясь на юг,
Сосна на солнце жмурится.*

[Пастернак 1990б: 79]

Неслыханная простота в этом стихотворении вдруг оборачивается при внимательном рассмотрении сложнейшими взаимоотношениями смыслов самого различного характера. Начинается «Весна в лесу» вроде бы сугубо информационными, почти газетными строками: *Отчаянные холода / Задерживают таянье*. Однако сразу же настораживает эмоциональный характер эпитета – *Отчаянные*, за которым возникают различные картины и психологические состояния человека. Одно из них – нетерпеливое ожидание: *когда же разгуляется?* Но только ли в природе?

Историческое время написания цикла – начало хрущевской оттепели, с ее еще не проявившимися в 1956 г. заморозками, – ассоциативно словосочетание *отчаянные холода* вызывает в памяти уход сталинской эпохи и вместе с ним возникающую надежду на *потепление*, на свободу, в том числе и в творчестве. Строки: *Весна позднее, чем всегда, / Но зато нечаянней* – тоже уводит мысль в сторону надежд. Невольному возникновению такого рода ассоциаций способствует и кинометафора того времени, когда надежды на обновление политической жизни передавались сценами ледохода, например в фильме Г. Чухрая «Чистое небо» (1961). В стихотворении «Весна в лесу» с особой силой, как и в «Сестре...», «природа отождествляется с экзистенциальными переживаниями, чувствами человека» [Солонников 2012], но при этом она не теряет своей самостоятельности. *Весна* у Б. Пастернака, можно сказать, перефразируя Л. Толстого, *оставалась весной* даже и в часы великих потрясений, упорно неся наперекор всему радость и вселяя в душу людскую надежду. Построенная на тепловых контрастах *отчаянного холода* и *жары*, картина весны предстает синонимом самой *Жизни*, полной противоречий.

*Хотя и парит и печет,
Еще недели целые
Дороги сковывает лед
Корою почернелою.
В лесу еловый мусор, хлам,
И снегом все завалено.
Водю с солнцем пополам
Затоплены проталины.*

*И небо в тучах как в пуху
Над грязной вешней жижицей
Застряло в сучьях наверху
И от жары не движется.*

[Пастернак 1990б: 79]

В заключительных строках первой строфы «Весны в лесу»: *Весна позднее, чем всегда, // Но зато нечаянней*, – слово *нечаянней*, являющееся синонимом бахтинскому «*вдруг!*»), указывает на кризисный хронотоп, который является *воротами* ко многим *смыслам*, служа способом выражения одновременно переживаемых сложных чувств и мыслей.

Особый образный строй стихотворения «Весна в лесу» таков, что живописно созданная картина погружает в себя душу реципиента в такой степени, что у него, вдохновленного природой, начинают рождаться – параллельно с пастернаковскими – собственные мысли и переживания. Так возникает особый тип диалогических отношений между читателем и поэтом.

В пастернаковском художественном мире природа одушевлена. Она способна действовать, ей свойственны многие психологические состояния. Она может наслаждаться жизнью, опасаться, воспринимать по-новому красоту мироздания, взывать, страдать: «*Лицом поверотясь на юг, // Сосна на солнце жмурится*» («Весна в лесу»). «*Стихает ветер, даль расчистив...*» («Когда разгуляется»), «*Осенний лес заволосател...*» («Осенний лес»):

*И солнце, по тропам осенним
В него войдя на склоне дня,
Кругом косится с опасеньем,
Не скрыта ли в нем западня.*

<...>

По петушиной перекличке

*Расступится к опушке лес
И вновь увидит с непривычки
Поля и даль и синь небес.*

[Пастернак 1990б: 88]

«Заморозки»:

*Земле дышать ботвой картошки
И стынуть больше невтерпеж.*

[Пастернак 1990б: 89]

«Хлеб»:

*...поле во ржи и пшенице
Не только зовет к молотье.*

[Пастернак 1990б: 87]

Однако особенность пастернаковской поэтики состоит в ином: одушевляя природу, он тем самым вписывает в нее человека, испытывающего те же чувства. Например, когда говорится о солнце: *косится с опасеньем*, то одновременно напоминает и тот мистический страх, который охватывает человека в вечернем лесу; а когда описывается удивленный красотой лес: *И вновь увидит с непривычки // Поля и даль и синь небес*, то тем самым дается возможность реципиенту увидеть привычное как бы впервые, а значит эмоционально пережить его.

Не случайно поэт прибегает к олицетворению. Так, *июль* у него в одноименном стихотворении (1956) – активно действующее существо со своим неугомонным характером – это *привиденье, домовой, баловник-невежа, призрак, двойник, жилец приезжий, дачник-отпускник:*

*По дому ходит **привиденье**.
Весь день шаги над головой.
На чердаке мелькают тени.
По дому бродит домовой.*

*Везде болтается некстати,
Мешается во все дела,
В халате **кр?дется** к кровати,
Срывает скатерть со стола.*

*Ног у порога не обтерши,
Вбегает в вихре сквозняка
И с занавеской, как с танцоршей,
Взвивается до потолка.*

*Кто этот баловник-невежа
И этот призрак и двойник?
Да это наш жилец приезжий,
Наш летний дачник-отпускник.
На весь его недолгий роздых
Мы целый дом ему сдаем.
Июль с грозой, июльский воздух
Снял комнаты у нас внаем.*

*Июль, таскающий в одежде
Пух одуванчиков, лопух,
Июль, домой сквозь окна входящий,
Все громко говоривший вслух.*

*Степной нечесаный растрепан,
Пропахший липой и травой,
Ботвой и запахом укропа,
Июльський воздух луговой.*

[Пастернак 1990б: 80]

В этом стихотворении изображено *Лето* в безудержном разгаре, *Лето*, которое *разгулялось*. Динамика буйства жизни воплощена в глаголах *ходить*, *бродить*, *болтаться*, *красться* и причастных оборотах *таскающий в одежде*, *громко говоривший вслух* и т. д. А выражение *недолгий роздых* – передает чувство освобождения души и тела от всех тягот и ограничений. В подтексте множество бытовых сцен, которые легко представить. Невидимая камера выхватывает лирического героя из потока дня, из незамкнутого (лес, поле, простор) и незамкнутого / замкнутого (дом с раскрытыми окнами и дверями) пространства. В подтексте и внешний портрет обитателей дачи, и физическое ощущение удовольствия, испытываемое ими, когда они из уличной жары окунаются в прохладу комнат.

Такой принцип своеобразной киноматографичности лежит в основе стихотворения «**По грибы**» (1956). Текст стихотворения легко разбивается на кадры.

Первый катрен и первый кадр – широкая панорама окрестностей, очень раннее утро, дорога в лес и *плетущиеся* по ней люди, видимо, до конца еще не проснувшиеся:

*Плетемся по грибы.
Шоссе. Леса. Канавы.*

*Дорожные столбы
Налево и направо.*

[Пастернак 1990б: 81]

Второй катрен и второй кадр – люди, входя в лес, расходятся, ищут грибы. Это *Жизнь* леса и краткий миг *жизни* людей, пребывающих в нем, *Жизнь*, освобожденная от всех житейских забот и тревог, от всего суетного, *Жизнь* человека в момент его слияния с миром природы. И главное – ощущение свободы и отдохновения, физического и духовного:

*С широкого шоссе
Идем во тьму лесную.
По щиколотку в росе
Плутаем врассыпную.*

[Пастернак 1990б: 81]

Третий и четвертый катрены – картины освещенного солнцем осеннего леса. Камера, как глаз человека, выхватывает спрятавшиеся грибы, и каждый раз – радость находки. Идущее к закату солнце, бросая свои лучи, вроде бы приходит на помощь людям. Но вечер близится, темнеет, возникает тревога – не заблудиться бы...

*А солнце под кусты
На грузди и волнушки
Через дебри темноты
Бросает свет с опушки.*

*Гриб прячется за пень,
На пень садится птица.
Нам вехой – наша тень,
Чтобы с пути не сбиться.*

*Но время в сентябре
Отмеряно так куце:
Едва ль до нас заре
Сквозь чащу дотянуться.*

[Пастернак 1989б: 81]

Пятый и шестой катрен – возвращение довольных своими находками грибников:

*Набиты кузовки,
Наполнены корзины.*

*Одни боровики
У доброй половины.*

[Пастернак 1989б: 81]

И вдруг! Как укол в сердце, мысль о скоротечности жизни. Мажорное звучание сменяют минорные нотки, придающие катрену элегичный характер:

*Уходим. За спиной –
Стеною лес недвижный,
Где день в красе земной
Сгорел скоропостижно.*

[Пастернак 1990б: 81]

Но в тоже время картина: «*За спиной – // Стеною лес недвижный...*», – благодаря определению *недвижный*, – вызывает суггестивно, невыразимо в своей какой-то неуловимости ощущение вечности *Жизни*. И обыденное летнее событие – сказано: «*Плетемся по грибы*» – обретает метафизический *Бытийный* смысл.

Стихотворение «По грибы» – это своеобразный цикл самостоятельных картин, которые, объективно запечатлевая мгновения из жизни леса, одновременно передают мимолетные психологические состояния человека, с большой амплитудой их колебаний – от восторга (*грузди, волнушки! Гриб!*) до тихой грусти и сожаления (*...день в красе земной // Сгорел скоропостижно*).

Все эти картины вспомнятся и тогда, когда в стихотворении «Золотая осень» зазвучат строки: «Как на выставке картин: // *Залы, залы, залы, залы*».

В стихотворении «*Тишина*» (1957) запечатлено *прекрасное мгновение* в природе, свершение таинств жизни, далекой от шума и цивилизации.

Стихотворение сюжетно. Действительность раскрывается лирическим героем (он же нарратор), как и в стихотворении «По грибы», с помощью «движущейся камеры», которая здесь дает возможность не столько создать серию картин, сколько наметить путь к чудо-событию.

Сначала разворачивается панорама: перекресток лесных дорог, на котором оказался нарратор, философски осмысляющий, эстетически воспринимающий происходящее вокруг него и перевоплощающий все воспринятое в художественную форму сознания:

Пронизан солнцем лес насквозь.

-- -'/ -- -'/ -- -' / -- -' / -- -'
Лучи стоят столбами пыли.
 -- -'/ -- -'/ -- -' / -- -'
Отсюда, уверяют, лось
 -- -'/ -- -' / -- -' / -- -'
Выходит на дорог развилъе.
 -- -'/ -- -' / -- -' / -- -' / -- -'.

[Пастернак 1990б: 82]

Ритмико-интонационный рисунок первого катрена контрастно оттеняет *статичку* леса и размеренное, *величавое движение* лося. Эффект создается тем, что первые два стиха в катрене представляют собой классический ямб, а два завершающих – ямб с пиррихием. Ямб первых двух строк в сочетании с выражением *стоят столбами* подчеркивает стройность лесных деревьев. А усечение заключительной стопы в четвертой строке катрена (раз-ви'/ - лье) передает величавость неторопливой поступи лося. В то же время *статичность* леса и *движение* лося воспринимаются как две ритмические формы проявления жизни в мире природы.

Обращает на себя внимание и рифма *лес – лось*, которая способствует приведению хаотического мира к гармонической целостности.

Фраза со вставным словом *уверяют* («*Отсюда, уверяют, лось // Выходит на дорог развилъе*») раскрывает психологическое состояние нарратора, который, с одной стороны, сомневается в правдивости рассказов о появлении на дороге лося, с другой – подсознательно надеется: а вдруг!

С этой не до конца осмысленной надеждой, нарратор углубляется в лес, о чем идет речь во втором катрене:

В лесу молчанье, тишина,
Как будто жизнь в глухой лощине
Не солнцем заморожена,
А по совсем другой причине.

[Пастернак 1990б: 82]

Вхождение в лес – не только действие лирического героя-нарратора, но и прием, который повторяется – ведь точно так же разворачивалось повествование в стихотворении «По грибы», однако не повторяется переживание природных проявлений.

Загадочные строки: «*Как будто жизнь в глухой лощине // Не солнцем заморожена*» – подготовка к главному событию:

Действительно, невдалеке
Средь заросли стоит лосиха.

*Пред ней деревья в столбняке.
Вот отчего в лесу так тихо.*

[Пастернак 1990б: 82]

Здесь слово *действительно* указывает на то, что сомнение, которое перед этим крылось за словом *уверяют*, не только рассеялось, но и переросло в удивление: остраненность передается путем олицетворения растительного мира, прежде всего деревьев. К олицетворенному образу деревьев Б. Пастернак обращается часто и в поэзии («После дождя», «Ненастье», «Марине Цветаевой», «Тишина»), и в прозе, например, выпущенная глава «Сестра моя – жизнь» из очерка «Люди и положения» [Пастернак 1990б: 82], наполняя его разным содержанием. Так, в стихотворении «Тишина» этот образ свидетельствует о том, что на завершающем этапе своего творчества поэт, углубляясь мыслью и чувством в непреходящие законы жизни, все чаще абстрагируется от его политического содержания. В доказательство интересно сопоставить содержательную направленность олицетворенных образов деревьев в стихотворении «После дождя» (1915, 1928) и «Тишина» (1957).

«После дождя»

*За окнам давка, толпится листва,
И палое небо с дорог не подобрано.
Все стихло. Но что это было сперва!
Теперь разговор уж не тот и по-доброму.*

*Сначала все опрометью, вразнояд
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,
И попранным парком из ливня – под град,
Потом от сарая – к террасе бревенчатой.*

*Теперь не надышишься крепью густой.
А то, что у тополя жилы полопались, –
Так воздух садовый, как соды настой,
Шипучкой играет от горечи тополя.*

*Со стекол балконных, как с бедер и стин
Озябших купальщиц, – ручьями испарина.
Сверкает клубники мороженный клин,
И градинки стелются солью поваренной.*

*Вот луч, покатаясь с паутины, залег
В крапиве, но, кажется, это не надолго,*

«Тишина»

*Лосиха ест лесной подсед,
Хрустя обгладывает молодь.
Задевши за ее хребет,
Болтается на ветке жолудь.*

*Иван-да-марья, зверобой,
Ромашка, иван-чай, татарник,
Опутанные ворожбой,
Глазют, обступив кустарник.*

[Пастернак 1989б: 82]

*И миг недалек, как его уголек
В кустах разожжется и выдует радугу.*
[Пастернак 1989а: 92]

В стихотворении «После дождя» создан многоплановый образ всеохватывающей разбушевавшейся стихии – в природе и в обществе. С одной стороны, это непревзойденная по динамичности, яркости и сочности красок пейзаж; с другой – метафора самой жизни в целом с ее отголосками социальных потрясений, переживаний, эмоциональных состояний взбунтовавшихся масс (*давка, ввалилось, развенчивать, толпиться*). В этом стихотворении предстает и лирический герой со своими раздумьями, с отражением внутреннего состояния его души, остро чувствующей красоту неповторимого и вечно изменяющегося мира.

Безусловно, на характере поэтики этого стихотворения отразилось увиденное и пережитое поэтом, в памяти которого отпечатались события революции 1905–1907 гг., волнения студентов, рабочих, крестьян, картины Первой мировой войны (1915 г. – ее разгар). Но... в художественном развитии темы стиха социальные мотивы интересны как прием-перевертыш: здесь не революционные потрясения обретают метафорическую образность через природную стихию – *бурю, метель, вьюгу, ветер, грозу, ураган* – это характерно для романтиков и неоромантиков, – а наоборот, сама олицетворенная природная стихия экспрессивно проявила себя благодаря сценам бунта. Обо всем этом глубоко и емко сказано у М. Цветаевой:

«К искусству, – замечает она в статье “Искусство при свете совести”, – подхода нет, ибо оно захват. <...> Пример. Борис Пастернак в полной чистоте сердца, обложившись материалами, пишет, списывает с жизни – вплоть до ее оплошностей! – Лейтенанта Шмидта, а главное действующее лицо у него – деревья на митинге. Над пастернаковской площадью они – главари. Чтобы Пастернак ни писал – всегда стихии, а не лица...» [Цветаева 1991: 101].

И в стихотворении «После дождя» митинги, разгромы помещичьих усадеб были не целью, а в основном изобразительно-выразительным средством, инструментом передачи динамики природного явления. Не в чистом виде, а в именно основном, потому что непогода, представленная в образе бунта, указывала на историческое время. В этом произведении изображен не дождь вообще, а конкретный дождь, прошедший в конкретной исторической ситуации.

В 1915 г. Б. Пастернак зафиксировал действительное природное событие – один из прошедших дождей, сопровождавшихся шквальным ветром, событие, которое в 1928 г., когда поэт снова вернется к тексту стиха «После дождя», станет уже воспоминанием и вторичным переживанием прошлого. Через много лет, рассказывая о событиях 1915 г., поэт мог бы сказать: «Помню, тогда прошел такой дождь, с таким ветром, что...» и т. д. Иными словами, в стихотворении «После дождя» давала свой отзвук конкретная историческая эпоха. Ее мелькнувший на втором плане образ стимулировал и продолжает стимулировать философские размышления о самой возможности существования той *настоящей жизни*, о которой Л. Толстой писал в «Войне и мире», о той простой жизни людей, на независимость которой в кровавом XX в. все настойчивее посягает политика, продолжением которой стают репрессии, голодоморы, мировые войны, техногенные катастрофы... Но это все затекстовые, корректированные новыми временами смыслы. Сам же текст сохраняет свое основное содержание – картину после дождя – в неизменном виде, эмоциональное впечатление от увиденного во многом усиливается композицией стихотворения. Развитие сюжета стихотворения свидетельствует о том, что Б. Пастернак, возможно интуитивно, был тонким психологом, и хорошо понимал и чувствовал, как лучше дойти до своего адресата.

Первая строфа – это постфактум. Что-то уже произошло, но что? Сначала любопытство: *давка, толпится листва*. Это она с удивлением и ужасом разглядывает следы беспорядка, разбоя: *И палое небо с дорог не подобрано*. Здесь присоединительный союз «*и*» несет на себе большую эмоциональную нагрузку: увиденное потрясает. Но это только один план, который контрастно оттеняет другой – наступивший покой. Мотив бури переходит в мотив умиротворения: *Все стихло*. Но тут же возникает желание разобраться *по-доброму*.

Вторая строфа – ретроспекция, свидетельство: стремительная по своему ритму, заключающая в себе завязку, кульминацию и весь последующий ход происшедшего. Центральный образ – метафора: разъяренная толпа ввалилась *деревья развенчивать*.

Третья строфа – развязка. Оздоровление атмосферы («*Теперь не надышишься крепью густой*») и переживание трагедии («*...у тополя жилы полопались*»), оправдание – но только ли это? – принесенной жертвы: «*Так воздух садовый, как соды настой, // Шипучкой играет от горечи тополя*». В этих строчках большого художника таится глубокая философская мысль о *жертве* (ведь тополь по сути был

ею), о *цене благополучия* для всех остальных, *плода жертвы*.. И все это без дидактики – только картина, которая способна рождать у реципиента, говоря словами самого Б. Пастернака, *отскоки* от непосредственного содержания стиха.

Четвертая строфа, усиливая ощущение свежести, ее эстетического переживания – в том числе и с помощью изобразительного искусства («озябших купальщиц»), – вместе с красотой («*Сверкает клубники мороженный клин*») вводит тему урона.

Пятая строфа – это строфа надежд, ожидания радости, покорения красотой («*И миг недалек...*»). И в конечном счете – как сквозной мотив – над всем звучит торжество *Жизни*, выраженное по законам музыкального произведения.

А в стихотворении «Тишина» Б. Пастернак целиком сосредоточен на неразгаданном чуде *Бытия*. Здесь тоже удивление *деревьев* и *всего разноцветья*, но совсем иное. И деревья тут не главари на митингах и не объект агрессии взбунтовавшихся масс. В «Тихине» полное погружение в природу и не менее полное абстрагирование от всякого рода социальных явлений.

Осмысляемый и переживаемый образ *тишины*, как неразгаданной тайны, которая является осуществлением *желания / цели* поэта: «*Во всем... дойти // До самой сути*» – усиливается журчанием ручья:

*Во всем лесу один ручей
В овраге, полном благозвучья,
Твердит то тише, то звончей
Про этот небывалый случай.*

*Звения на всю лесную падь
И оглашая лесосеку,
Он что-то хочет рассказать
Почти словами человека.*

[Пастернак 1989б: 82]

Б. Пастернак так выстраивает сюжет, что звук подчеркивает тишину. Но этой функциональной ролью образ ручья не ограничивается. Привлекает внимание строка: *Он что-то хочет рассказать...* Хочет, но не может.

Тут невольно ассоциативно возникают переклички строк Б. Пастернака со строками польского поэта Я. Ивашкевича, написанными им намного позже, но тоже в конце жизни в стихотворении «*Stary poeta*», вошедшее в книгу «*Мара pogody*» («Карта погоды», 1980),

*Poeta m?wi:
Żono! Widzisz te dwie muchy
na parapecie okna
zabite muchozolem
Tyleż one znaczą we wszechświecie
co nasze martwe ukochane psy
co leżą tu pod kamieniem*

*Pamiętasz ten wyraz Tropka
gdy tu się coś mówiło
a on nie rozumiał
marszczył czoło skupiał się
i nie rozumiał*

Bo był zwierzątkiem

My też nie rozumiemy

*Patrz mówią do nas obłoki
zorce gwiazdy
wiatry
a my nie rozumiemy*

[Iwaszkiewicz 1980: 67]

*Поэт говорит
Жена! Видишь те две мухи
На парапете окна
убитых мухозолем
Столько же они значат во
Вселенной
что наши мертвые любимые псы
что лежат под камнем*

*Помнишь то выражение Тропка
когда мы что-нибудь говорили
а он не понимал
морщил лоб сосредоточивался
и не понимал*

Потому что был зверенышем

Мы тоже не понимаем

*Смотри говорят нам облака
зори звезды
ветры
а мы не понимаем*

[Перевод мой. – Л. О.]

Эти разные по тональности стихотворения – мажорное у Б. Пастернака и минорное у Я. Ивашкевича – объединяет недостижимое желание их лирических героев постичь язык природы. Более того, сама природа переживает нечто подобное: у Б. Пастернака ручей «...хочет что-то рассказать // Почти словами человека», но остается непонятым человеком; у Я. Ивашкевича собака старалась понять, о чем говорят люди, – и тоже не могла.

Сопоставление этих двух мировосприятий дает возможность ощутить разнообразие представлений о сущности мироздания и месте человека в нем, которое создается в художественном сознании.

Однако, ставя в таких стихах, как «Тишина», проблемы онтологического характера, Б. Пастернак во всем цикле «Когда разгуляется» полностью не абстрагируется от социальных факторов. Поэт не обходит молчанием *настоящую* жизнь человека – в толстовском ее понимании, – жизнь, которая осуществляется в крайне неблагоприятных,

отяжеляющих ее социально-политических условиях. Эти условия, конечно, в цикле «Когда разгуляется» не описываются, но они или проявляются через метонимические образы в отдельных стихотворениях («Душа», «Перемена», «Нобелевская премия»), или напоминают о себе датировкой их написания. Лирический герой Б. Пастернака, плетущийся по грибы, наблюдающий сенокос, смотрящий спектакль «Мария Стюарт», едущий в поезде и т. д., – переживает все, о чем говорится в стихотворении «Душа». Вот почему заголовок «Когда разгуляется» – это и надежда на то, что лихие времена пройдут. И этот луч надежды поэт подает через ощущения *светлости*, которое возникает благодаря образам света, созданным прямо или опосредовано: «*пронизан солнцем лес насквозь*» («Тишина»), «...небо *празднично* в прорывах» («Когда разгуляется»), «*Свет* и служба идет» («Вакханалия») и др. Но чаще *свет* контрастирует с *тьмой*. Так, в стихотворении «Стога» (1957) ночная *тьма* подготавливает новый день – *свет*:

*Чем свет телега за телегой
Лугами катятся впотьмах.
Наставший день встает с ночега
С трухой и сеном в волосах.*

[Пастернак 1989б: 83]

Здесь строка: «*Наставший день встает с ночега...*» ассоциативно вызывает в памяти «Хлеб и вино» Йогана Гельделина и интерпретацию этого произведения Г. Г. Гадамером, в частности, такие его мысли:

«В великольном начале “Хлеба и вина”, – пишет философ, – уже проглядывает это двоякое существо ночи: угашая дневную жизнь с ее громким шумом, она пробуждает одновременно жизнь до поры таившуюся, собственные голоса ночи, прежде же всего она дарит бессонному человеку “бодрость для жизни более смелой”, которая позволяет высказать тайну души...» (выделено мною. – Л. О.) [Гадамер1991: 222] и

«Сама эта длящаяся ночь вдали от богов и страдание от нее – не просто ущерб и лишение, здесь свершается историческая необходимость. Нынешняя ночь – шадящий покров... Она также ночь собирания и подготовка нового дня» (выделено мною. – Л. О.) [Гадамер1991: 223].

Все это, сказанное немецким философом, играя с содержанием стихотворения «Стога», оттеняет глубокой философской мыслью

жизненное содержание пастернаковских строк: «Где ночь ложится на палаты // В накошенные клевера». Время, когда ночь на копнах скошенной травы подарит бодрость уставшим людям для напряженной работы следующего дня, который она собирает и наполняет особым смыслом. Это будет тяжелый, но радостный день коллективного труда. Не случайно сцены сенокоса входят в структуру произведений многих русских писателей: Л. Толстого, М. Шолохова. Л. Сейфуллиной, Е. Носова и др., – приобретая важное значение в раскрытии их замыслов.

В свою очередь, и стих Б. Пастернака наполняет жизнью, ее плотью и кровью философскую мысль Г.-Г. Гадамера.

Не упуская из виду стихотворение Б. Пастернака при обращении к Г.-Г. Гадамеру, надо отметить, что он, анализируя гимн И. Гельдлина «Хлеб и вино», обращает особое внимание на обряд причастия, цитируя строки поэта-романтика о хлебе:

*Хлеб порожденье земли, но благословлен он светом,
И отраду вина бог громовержец дает.*

[Цит. по: Гадамер 1991: 223]

У Б. Пастернака «Хлеб» тоже воспринимается *светлым*, хотя прямо он так не определяется. Вероятно, подсознательно такое впечатление возникает от желтого цвета колосков: «...поле во ржи и пшенице» и от слова *алтарь* [Пастернак 1989: 83]. Здесь сам образ *Хлеба* по-особому многомерен в своем значении, уподобляясь тому хлебу, что просим в молитве, обращаясь к Богу: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь...». Этому стихотворению, как и роману «Доктор Живаго» [См. : Ржевский: 1960], свойственна *тайнопись*. В отличие от других стихов цикла, «Хлебу» свойственна некоторая дидактичность, которая выражается в многократном обращении: *ты помнишь, не заносишь, ты должен, ты понял...* Обращения эти относятся и к самому себе (иначе, откуда взят отрезок времени: «выводы копишь полвека»). Речь идет об *откровениях*... Отсюда четырежды повторенная синтаксическая конструкция: *Ты понял, что...* Однако названным остается только одно – хлеб:

*Что первым таким откровеньем
Остался в сцепленьи судеб
Прапращуром в дар поколениям
Взращенный столетьями хлеб.*

*Что поле во ржи и пшенице
Не только зовет к молотье,
Но некогда эту страницу
Твой предок вписал о тебе.*

*Что это и есть его слово,
Его небывалый почин
Средь круговращения земного,
Рождений, скорбей и кончин.*

[Пастернак 1989б: 87]

В этих строках – расшифровка той части девиза, которая заключена в словах: «*быть живым и только*», что в данном случае обозначало *быть живым – быть верным пращур*. И если уж *о тебе вписана страница* тем, кто дал хлеб, в том числе и духовный, то *отступить от лица* означало бы изменить высокому предназначению человека. Каждое из стихотворений так или иначе соотносится с первыми двумя. Так, например, к «**Липовым аллеям**» (1957), где есть игра света и тени, эпиграфом можно взять такие строчки из стихотворения «Во всем мне хочется дойти...»:

*Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.*

[Пастернак 1989б: 72]

В стихе «**Когда разгуляется**» (1956), свет, меняя своей переменчивостью все вокруг, заставляет воспринять смысл заголовка начинать как *озарение* – разгулялось, прояснилось, увиделось, увиденное предстает *откровением*:

*В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.*

*Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.*

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.*

[Пастернак 1989б: 86]

Стихотворение «Когда разгуляется» не случайно помещено перед «Хлебом», ибо одна из его функций заключается в том, чтобы сконцентрировать внимание адресата на иносказательности последующего текста. Сакральный мотив, затихающий в «Осеннем лесе», «Заморозках», «Ночном ветре», «Золотой осени», «Ненастии», промелькнет на миг в «Траве и камнях» и снова исчезнет надолго, чтобы возникнуть в первой части «Вакхоналии».

Композиторское мышление Б. Пастернака, воспринимавшего жизнь не только в красках, но и в звуке, способствовало тому, что поэт не забывал о музыкальном строе стиха, а потому у него, как в оперной увертюре, минорные тона сменялись мажорными. Идущая после «Заморозков» (1956), с их холодом («*И стынуть больше невтерпеж*»), после тревожного «Ночного ветра» (1957), «**Золотая осень**» (1956) предстает ярко и радостно. Это – широкая панорамная картина, написанная в мажорных тонах и воплощающая безграничность пространств – вместилищ несчетных богатств:

*Осень. Сказочный чертог,
Всем открытый для обзора.
Просеки лесных дорог,
Заглядевшихся в озера.*

[Пастернак 1989б: 91]

Ощущение нехватности пространства вызывают уходящие вдаль – и в разные направления – лесные дороги и лежащие на их пути озера.

Выражение *сказочный чертог*, перекликаясь с образной системой третьего катрена, создают атмосферу неповторимого мига радости, счастья и созидания.

Эту тему подхватывает стихотворение «**Трава и камень**» (1956). Произведение дает возможность ощутить, что созиданием пронизана сама жизнь, что она есть не что иное, как вечное торжественное обновление, творческий процесс, в котором участвует и человек своим созидательным трудом:

*С действительностью иллюзию,
С растительностью гранит
Так сблизили Польша и Грузия,
Что это обеих роднит.*

*Как будто весной в Благовещенье
Им милости возвещены
Землей – в каждой каменной трещине,
Травой – из-под каждой стены.*

*И те обещанья подхвачены
Природой, трудами их рук,
Искусствами, всякою всячиной,
Развитьем ремесл и наук.
Побегами жизни и зелени,
Развалинами старины,
Землей в каждой мелкой расселине,
Травой из-под каждой стены.*

*Следами усердья и праздности,
Беседою, бьющей ключом,
Речами про разные разности,
Пустой болтовней ни о чем.*

*Пшеницей в полях выше сажени,
Сходящейся над головой,
Землей – в каждой каменной скважине,
Травой – в половице кривой.*

[Пастернак 1989б: 94]

Стихотворение «Трава и камень» построено на контрасте особого рода: это не механическое противопоставление живой (*трава*) и мертвой (*камень*) природы, а диалектическое единство сложного взаимодействия противоположностей. Парадигма *трава – камень* (конкретная живая и мертвая материя) представляет собой метафорическое выражение абстракции: *жизнь – смерть*. Обе парадигмы связывают ассоциативно возникающие тепловые образы: *горячая, бьющая ключом кровь жизни* противопоставлена

закостенелому могильному холоду. Заглавие стихотворения и по смыслу, и по форме соотносится с пушкинским выражением – «*лед и пламень*»: трава аккумулирует в себе солнечное тепло, а камни – холод. То, что разъединяет, вдруг не только сближается, но переходит одно в другое, образуя новое единство, выражая победу над смертью.

*Сиренью, двойными оттенками
Лиловых и белых кистей,
Пестреющей между простенками
Осыпавшихся крепостей.*

[Пастернак 1989б: 95]

Так возникает историческая парадигма жизни человечества, представленного тут двумя народами – польского и грузинского. И жизнь природы переплетается с историей, с жизнью людей. В этих строках и буйное цветение жизни («*Пестреющей между простенками...*») и жизни отшумевшей («*...простенками // Осыпавшихся крепостей*). У Б. Пастернака нет просто будущего и прошлого, нет пропасти между ними:

*Душистой густой повиликою,
Столетиями, вверх по кусту,
Обвившей бывшее великое
И будущего красоту.*

[Пастернак 1989б: 94]

Образами живого единения ушедшего и грядущего служат *пшеница, сходящая над головой, душистая густая повилика, сирень с лиловыми и белыми кистями* – все, что дает щедрая природа.

Но символом единения и бессмертия являются и творения человеческого гения и его мастерства, то, что создано «*Искусствами, всякою всячиной, // Развительем ремесл и наук*». Здесь будет уместно вспомнить концепцию бессмертия созвучного с Б. Пастернаком украинского писателя В. Дрозда, который, видя в творчестве преодоление человеком и личной смерти, указал тем самым на новые грани поднятой в пастернаковском цикле философской проблемы: «Смерть, – записал В. Дрозд в своем блокноте, – як неможливість сказати усе, що можеш і мусиш сказати, ось що страшно. Цікаво, що з кожною написаною річчю цей мій страх меншає. Творчість – як зброя супроти

смерті. Нарешті я починаю це розуміти і відчувати» [Жиленко 2011: 378]. Мотивы преодоления небытия, мотивы неразрывной связи людей с природным миром, объединенных в человечество, звучат мажорно и сильно:

*Где люди в родстве со стихиями,
Стихии в соседстве с людьми,
Земля – в каждом каменном выеме,
Трава – перед всеми дверьми.*

*Где с гордою лирой Мицкевича
Таинственно слился язык
Грузинских цариц и царевичей
Из девичьих и базилик.*

[Пастернак 1989б: 94–95]

В «Траве и камне» слито воедино настоящее и прошлое, все описано предельно ясно и в то же время поражает своей загадочностью.

Так поэтически Б. Пастернак развивает одну из граней смысла в девизе «Во всем мне *хочется* дойти до самой сути».

В стихотворении «**Ночь**» (1956) это желание предстает как долг:

*В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.*

[Пастернак 1989б: 96]

Планы макро- и микромиров объединяются художником в целостную картину, которая воплощает в себе все формы жизни.

Точка обзора меняется поэтом по крайней мере трижды. Сначала возникает образ Земли, которую видно из кабины пилота:

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

[Пастернак 1989б: 96]

Затем из Космоса:

*В Париже из-под крыши
Венера или Марс*

*Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.*

[Пастернак 1989б: 96]

И наконец, из мастерской художника, просто мечтателя:

*Кому-нибудь не спиться
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.*

*Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.*

[Пастернак 1989б: 97]

Каждый раз раскрывается новая картина. Метонимия как способ «списывания жизни» (М. Цветаева) и художественно-философского осмысления человеческого существования, проявляющегося в самых различных формах, воздействовала на воображение реципиента, активизировала его тезаурус. С помощью метонимии в подтекст вводится огромный пласт французской культуры. Возникает многонациональный образ парижской богемы, включая и польскую *циганерию* во главе с С. Пшибышевским, так хорошо описанная Тадеушем Бой-Желенским [см. подробно: Żeleński (Boy, 1984)], и многое другое.

В стихотворении «Ночь» создан образ художника, которому необходимо через творчество осмыслить *Жизнь* во всех ее проявлениях. И вот мысль Б. Пастернака переключается, он вспоминает А. Блока, раздумывает о нем. Факт закономерный: Б. Пастернак в поэзии, воспринимая своего великого предшественника, одновременно отталкивался от него, идя своим путем. Но всегда оставалось неизменным желание понять А. Блока до самых его глубин и, возможно, ответить для себя и для всех на вопрос: на сколько поэт – А. Блок и сам Б. Пастернак – был в плену у времени и заложником вечности? И как плен одной эпохи, которую выразил А. Блок, отличался от плена другой, которую предстояло выразить Б. Пастернаку?

Произведение «**Ветер (четыре отрывка о Блоке)**» написано в 1956 г., в жанровом отношении по сути является поэмой в четырех частях.

*Традиция была для него порождающей
силой, а не подчиняющей и нивелирующей.*

Дмитрий Лихачев

Связи творчества Б. Пастернака с традицией русской классики и с мировой культурой с особой выразительностью проявляются в произведении «**Ветер (четыре отрывка о Блоке)**».

Обращение к теме А. Блока в лирике Б. Пастернака проливает яркий свет на условия, которые обеспечивают бессмертие великой традиции, развитой гениальным поэтом начала XX в. и получившей свое продолжение в творчестве не менее гениального его последователя. В поэме «Ветер» через индивидуальное и неповторимое прослеживается действие закономерности ее воплощения в обновленном виде. «Ветер...» не только создает портрет А. Блока, но и проявляет ту ситуацию, которая Б. Пастернаком в стихотворении «Определение поэзии» (1919) из цикла «Занятие философией» представлена как диалог / полемика – «*двух соловьев поединок*» [Пастернак 1989а: 134]. Возрожденная в поэме «Ветер...» традиция А. Блока, приобретшая уже имя Б. Пастернака, все-таки сохраняет в себе блоковские черты, которые, в свою очередь, тоже имеют определенную родословную, не замкнутую ни в национальной литературе, ни в каком-либо ином виде искусства.

Чтобы глубже понять художественный мир Б. Пастернака, художественно-философский смысл и эстетические особенности цикла «Когда разгуляется» в целом, а также его составной части – поэмы «Ветер...», необходимо иметь в виду, что поэт естественно входил в классическую группу, которая обозначена именами *Моцарта – Вагнера – Блока* и которая цементируется перекличкой эстетических взглядов. Не случайно А. Лосев заострил внимание на категорическом заявлении А. Блока относительно искусства в статье «Искусство и революция»:

«В 1918 году Блок писал: “Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества”. <...> По мнению А. Блока, – продолжает далее А. Лосев, – Вагнеру были глубочайше

известны идеалы духовной свободы. Но в то время как европейское мещанство всегда губило такого рода художников, как раз этого оно и не достигло в случае с Вагнером. Блок спрашивает: “Почему Вагнера не удалось уморить голодом? Почему не удалось его слопать, опошлить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?”

Оказывается, Вагнер, по Блоку, не только создавал красоту и не только любил ее созерцать. Он еще отчаянно сопротивлялся превращению этой красоты в мещанскую и бытовую пошлость. Он умел не только любить, но он умел еще и ненавидеть. “Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже “семи культурных пядей во лбу” и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то “новое”, которому суждено будущее.

Эстетика Вагнера и есть эстетика революционного пафоса. <...> Идеалом Вагнера, несмотря ни на какие жизненные коллизии, всегда оставалось “свободное объединенное человечество”, неподвластное, по словам композитора, “индустрии и капиталу”, разрушающим искусство» [Лосев 1991: 275–276].

Приведенный тут большой отрывок из лосевского текста характеризует не только Р. Вагнера и А. Блока: сказанное соотносимо и с Б. Пастернаком. К нему тоже может быть поставлен перефразированный слегка вопрос «Почему не удалось уморить голодом в лагерях ГУЛАГа?» Ведь и сам поэт был удивлен тем, что уцелел, о чем писал 7 января 1954 г. О. М. Фрейденберг: «Удивительно, как уцелел я за те страшные годы уму непостижимо, что я себе позволял!! Судьба моя сложилась именно так, как я сам ее сложил» [Переписка Б. Пастернака 1990: 273–275]. К Б. Пастернаку тоже можно отнести блоковские слова: он «не только создавал красоту и не только любил ее созерцать. Он отчаянно сопротивлялся превращению этой красоты в мещанскую и бытовую пошлость». Но только в часы Б. Пастернака это качество мало кого спасало от беспощадной сталинской репрессивной машины. Поэту не менее, чем Р. Вагнеру, были известны идеалы духовной свободы, которым он оставался верен до конца жизни. «Я... в самое страшное время, – говорится в письме к М. Фрейденберг от 31 декабря 1953 г., – утвердил за собой род независимости, за которую в любую минуту мог страшно поплатиться» [Переписка Б. Пастернака 1990: 272].

В поэме «Ветер...» Б. Пастернак мастерски изобразил противоречивое единство Блок / Пастернак через парафраз блоковского стихотворения «Женщина, безумная гордячка!..»:

А. Блок «Женщина, безумная гордячка!..»

*Женщина, безумная гордячка!
Мне понятен каждый ваш намек,
Белая весенняя горячка
Всеми гневами звенящих строк!*

*Все слова – как ненависти жало,
Все слова – как колющая сталь!
Ядом напоенного кинжала
Лезвее целую, глядя в даль...*

*Но вдали я вижу – море, море,
Исполинский очерк новых стран,
Голос ваш не слышу в грозном хоре,
Где гудит и воеет ураган!*

*Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне – бросаться в многопенный вал,
Вам – зеленоглазою наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.*

*Высоко – над нами – над волнами, –
Как заря над черными скалами –
Веет знамя – Интернационал!
[Блок 1961: 338].*

Б. Пастернак «Ветер»

*Зловещ горизонт и внезапно,
И в кровоподтеках заря,
Как след незаживших царапин
И кровь на ногах косаря.
<...>.*

*Когда ж над большою столицей
Край неба так ржав и багрян,
С державою что-то случиться,
Постигнет страну ураган.*

*Блок на небе видел разводы.
Ему предвещал небосклон
Большую грозу, непогоду,
Великую бурю, циклон.*

*Блок ждал этой бури и встряски.
Его огненные штрихи
Боязнью и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи.
[Пастернак 1989б: 100].*

Парафразами, реминисценциями Б. Пастернак оживляет в сознании читателя поэзию А. Блока, включая таким образом в ткань своего текста блоковский контекст, с его необходимостью слушать музыку революции, поэмой «Двенадцать», с картинами России («Широко, широко, широко // Раскинулась речка и луг»).

Границы стиха раздвигаются. Сам А. Блок представлен и в самораскрытии, и в оценке Б. Пастернака. А Б. Пастернак, изображая А. Блока его же средствами, одновременно создает автопортрет. В свое время В. Альфонсов в статье «Дар неиссякаемой радости» («Круг чтения», 1991) очень точно подметил моменты сближения и расхождения этих равновеликих поэтов, не упуская из виду особенностей пастернаковского мастерства:

«Взгляд на революцию, – пишет В. Альфонсов, – как явление громоздкое и органическое (подобно временам года), но вместе с тем сложное, переходное, чреватое неожиданными возможностями, роднит Пастернака с Блоком» [Альфонсов 1991].

Но Б. Пастернак не только сходился с А. Блоком во взглядах на действительность, но и расходился с ним, а потому исследователь – он прав только частично (см.: стих «После грозы») – продолжает:

«Пастернак не мог сказать, как Блок: “сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен”. У него напротив, ставится задача – одухотворить мир со всеми его случайными чертами» [Альфонсов 1991].

Сложна по своей значимости и внутренней структуре «Дорога» (1957), которая, несмотря на всю конкретность описания, а, возможно, благодаря ей, по сути, является синонимом *Жизни* и *Судьбы* целых поколений и отдельного человека.

*То насыпью, то глубию лога,
То по прямой за поворот
Змеится лентою дорога
Безостановочно вперед.*

*По всем законам перспективы
За придорожные поля
Бегут мощенные извивы,
Не слякотя и не пыля.*

*Вот путь перебежал плотину,
На пруд не посмотревши вбок,
Который выводок утиный
Переплывает поперек.*

*Вперед то н?д гору, то в гору
Бежит прямая магистраль,
Как разве только жизни впору
Все время рваться вверх и вдаль.*

*Чрез тысячи фантасмагорий,
И местности и времена,
Через преграды и подспорья
Несется к цели и она.*

*А цель ее в гостях и дома –
Все пережить и все пройти,
Как оживляют даль изломы
Мимоидущего пути.*

[Пастернак 1989б: 101]

Художественная особенность этого стихотворения состоит в том, что в нем Б. Пастернак, придавая дороге статус символа, одновременно сохраняет ее реальный образ. Это в чем-то – возможно, в некоторых приемах – перекликается с «Владимиркой» (1892) И. Левитана.

Неслучайно Б. Пастернак после «Дороги» поместил в текст цикла стихотворение «В больнице» (1956), бросающее отблеск на понимание *Жизни* человеком, осознавшим завершение своего жизненного пути. Ведь на его судьбоносной *дороге* встречалось много и суетного. А теперь, оказавшись на краю могилы, человек с особой остротой ностальгически почувствовал и осознал ценность самой *Жизни* во всех ее – даже, казалось бы, совсем незначительных – проявлениях.

На всю художественно-философскую систему стихотворения «**В больнице**» (1956) по-особому легла «...глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой судьбы художника и его поисков» [Пастернак 1990б: 792]. Именно в нем поэт осмыслял *Жизнь* в целом и *Жизнь* отдельного человека, его существования как главную ценность, взятую в ином временном ракурсе, чем цикле «Сестра моя – жизнь»: не с ее начала, а с конца. Если в «Сестре...» ее лирический герой, являясь alter ego автора и одновременно им не являясь, полный энергии, дыша полной грудью, врывается в *Жизнь*, то лирический герой из стихотворения «В больнице» прощается с ней, находясь на пороге смерти. Это свое личное переживание Б. Пастернак одинаково / различно описал эмоционально для Н. Табидзе и сдержано для О. Фрейнденберг.

В конце 1952 г. у Б. Пастернака на улице случился инфаркт, о чем он сообщает О. М. Фрейнденберг в письме от 20 января 1953 г.: «За 10 минут до инфаркта я шел по Бронной...», – одновременно рассказывая о своих чувствах во время болезни: «В первые минуты опасности в больнице я готов был к мысли о смерти со спокойствием или почти с чувством блаженства. <...> Я радовался, что при помещении в больницу попал в общую смертельную кашу

переполненного тяжелыми больными больничного коридора, ночью, и благодарил бога за то, что у него так подобрано соседство города за окном и света, и тени, и жизни, и смерти, и за то, что он сделал меня художником, чтобы любить все его формы и плакать над ними от торжества и ликования» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 266].

А тремя днями раньше – 17 января 1953 г. – он описал это же свое внутреннее состояние Н. Табидзе, но только в ярко выраженной поэтической форме с прямым обращением к Богу и с философским осмыслением творческих связей между Создателем и художником: «Господи, – шептал я, – благодарю тебя за то, что ты кладешь краски так густо и сделал жизнь и смерть такими, что твой язык – величественность и музыка, что сделал меня художником, что творчество – твоя школа, что всю жизнь ты готовил меня к этой ночи. “И я ликовал и плакал от счастья”» [Пастернак 1990б: 638]. За строками письма к Н. Табидзе скрываются те мысли поэта о природе художественного творчества, которые он разделял вместе с символистами в период написания «Охранной грамоты». Анализируя это произведение, О. Клинг верно подметил, что «в «Охранной грамоте», в противовес времени создания автобиографии, искусство наделяется силой, которой впоследствии — особенно в «Докторе Живаго» — обладает лишь Бог. Потому, размышляя о спасительной силе, наделенной даром бессмертия, воскрешения бытия, он (Б. Пастернак – Л. О.) пишет: «За деревьями стояло искусство, столь прекрасно разбирающееся в нас, что всегда недоумеваешь, из каких неисторических миров принесло оно свою способность видеть историю в силуэте» [Клинг 2002: 2].

Сравнение письма с содержанием стихотворения показывает, как Б. Пастернак конкретное личное переживание – благодарность Богу за то, что он дал ему талант увидеть мир глазами художника, – переосмыслил философски как гимн жизни и мирозданию.

Стихотворение контрастно на всех своих уровнях, что передает ощущение окончательности перехода границы, отделяющей в душе человека все прошлое, ставшее каким-то незначительным, от нового краткого, но очень важного *времени прозрения*.

*Стояли как перед витриной,
Почти запрудив тротуар.
Носилки втолкнули в машину,
В кабину вскочил санитар.*

*И скорая помощь, минуя
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак.*

*Милиция, улицы, лица
Мелькали в свету фонаря.
Покачивалась фельдшерица
Со склянкою нашатыря.*

*Шел дождь, и в приемном покое
Уныло шумел водосток,
Меж тем как строка за строкою
Марали опросный листок.*

*Его положили у входа.
Все в корпусе было полно.
Разило парами иода,
И с улицы дуло в окно.*

*Окно обнимало квадратом
Часть сада и неба клочок.
К палатам, полам и халатам
Присматривался новичок.*

[Пастернак 1989б: 102]

Внезапность кризисного хронотопа – с его классическим **как вдруг!** – преобразила будничность в **озарение**:

*Как вдруг из расспросов сиделки,
Покачивавшей головой,
Он понял, что из переделки
Едва ли он выйдет живой.*

[Пастернак 1989б: 102]

Ритмико-интонационная структура строфы, в которой аллитерация – чередование согласных **р** и **л** – в сочетании со взрывными **к** и **г** в первой строке своей энергией, проявляемой при их произношении,

служа инструментовкой основному грозному мотиву, подчеркивает неотвратимую поступь рока, но пока все еще окончательно не заглушает мотива надежды. Ощущение того, как упала душа больного, появляется с находящимся под ритмическим ударением – после второй строки с пиррихием – словом *п?нял*. После него ритмико-интонационный рисунок трех заключительных строк строфы передает чувство непреодолимой физической слабости. Слово *переделка* предстает как преграда, которую уже не одолеть.

Острое осознание своего неминуемого конца отстранило героя от будничной суеты, и он со всей очевидностью понял, что *Жизнь* – дар, проявляющийся в тех самых, казалось, прозаических ее реалиях, мимо которых проходил изо дня в день, не замечая их:

*Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.*

*Там в зареве рдела застава,
И, в отсвете города, клен
Отвешивал веткой корявой
Больному прощальный поклон.*

*«О господи, как совершены
Дела твои, – думал больной, –
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.*

*Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.*

*Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознавать.*

[Пастернак 1989б: 103]

Мысли лирического героя стихотворения «В больнице» говорят о том, что он не находится с Богом в отношениях сотворчества, в отличие от автора-поэта, создающего в произведениях своих вторую,

художественную действительность / интенцию. Тут создателем является только Бог, и лирическое «Я» в предсмертном прощании с жизнью ощущает себя только лишь человеком, высшим и драгоценным Его творением:

*Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень в футляр».*

[Пастернак 1989б: 103]

В заключение надо сказать, что с точки зрения мастерства стихотворение «В больнице» со своей автобиографической основой интересно еще и тем, что оно с особой наглядностью дает представление о том, как лично пережитое чувство претворяется в художественно-философское переживание мира,

Стихотворение «Музыка» (1956) впервые было опубликовано в сборнике «День поэзии» (1957) с теми вариациями строк, которые приведены в комментариях [Пастернак 1989б: 638].

Сюжет стихотворения (1956) Б. Пастернак построил на контрасте *прозаического нарратива* (куплен рояль, его доставляют в квартиру, владелец инструмента начинает играть) и *возвышенно лирического выражения* музыки (жилец-композитор заиграл свою пьесу – и зазвучал хорал, и загудела месса).

*Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.*

*Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.*

*И вот в гостиной инструмент,
И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.*

*Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,*

*Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.*

*Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.*

[Пастернак 1989б: 104]

Здесь парадигма *проза – лирика* явилась под пером поэта одним из приемов создания образа музыки, преобразующей мир, его видение, его понимание. И одновременно это контрастное изображение послужило способом, воплощающим величие человеческого духа. Под воздействием музыки, им созданной, то, что было обыденным, повседневным, сниженным, становится – вдруг! – значимым и возвышенным:

*Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.*

[Пастернак 1989б: 104]

Необычность происходящего, его исключительность подчеркивается сравнением безымянного жильца с композиторами разных народов – Ф. Шопеном, Р. Вагнером, П. Чайковским. Таким образом зазвучавшая на шестом этаже музыка приобрела всечеловеческое значение и была обращена к миру.:

*Так ночью при свечах, взамен
Былой наивности нехитрой,
Свой сон записывал Шопен
На черной вытиске пюпитра.*

*Или, опередивши мир
На поколения четыре,
По крышам городских квартир
Грозой гремел полет валькирий.*

*Или консерваторский зал
При адском грохоте и треске
До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески.*

[Пастернак 1989б: 104–105]

Под действием такой музыки все мелкое и суетное уходит далеко на второй план, становится невидимым, а жизнь раскрывает свой подлинный смысл. Дом-каланча, лестничная клетка уподобляются колокольне, потому что на этаж «тащили вверх рояль», а сам рояль – колоколу, благодаря гудению струн: *«Несли рояль два силача, / Как колокол на колокольню»*.

Последняя строка фонетически передает звучание колокольного звона: когда произносится слово *колокол*, в памяти возникает его протяжный гуд в низких тонах, а когда – слово *колокольня* с его мягким «*ль*», то слышится перезвон колоколов в тонах высоких.

Под действием музыки преобразуются все и все подчеркнута бытовое: «жилец шестого этажа», как только его пальцы коснулись клавиш инструмента, превратился в волшебника, а город с его прозой – свистом, шумом, гамом – отступил куда-то перед торжеством мысли, мессы, шелеста леса. Так в стихотворение вошла тема созидającego гения, которая разрешена в особенностях композиции стихотворения.

В стихотворении **«После перерыва»** (1957) связь с одним из центральных мотивов стихотворения «Ночь» – «*не спи, не спи, художник...*» – акцентируется его контекстуальным синонимом глаголом: «*Спеши!*», который ассоциативно вызывает в памяти целый ряд антонимических выражений: *куда спешишь? спешишь некуда? успеется* и т. д. И хотя лирическому герою стихотворения такие настроения чужды, тем не менее, он замедлил темпы своей работы. Его планы были самые радужные – целиком и полностью отдаться творчеству, отбросив всю суетность жизни:

*Три месяца тому назад,
Лишь только первые метели
На наш незащищенный сад
С остервененьем налетели,*

*Прикинул точно я в уме,
Что я укроюсь, как затворник,
И что стихами о зиме
Пополню свой весенний сборник.*

[Пастернак 1989б: 106]

Первые два катрена – ретроспективный взгляд и одновременное сожаление о потерянном времени и, возможно, об исчезнувших переживаниях и мыслях, о том, что возникало и исчезало. Отсюда и чувство досады, сетование на повседневный быт с его отвлекающими потребностями, и укор самому себе, что не внял голосу зимы:

*Но навались пустяки
Горой, как снежные завалы.
Зима, расчетам вопреки,
Наполовину миновала.*

*Тогда я понял, почему
Она во время снегопада,
Снежинками пронзая тьму,*

*Заглядывала в дом из сада.
Она шептала мне: «Спеши!»
Губами, белыми от стужи,
А я чинил карандаши,
Отшучиваясь неуклюже.*

*Пока под лампой у стола,
Я медлил зимним утром ранним,
Зима явилась и ушла
Непонятым напоминанием.*

[Пастернак 1989б: 106]

Суггестивно, с нечетко выраженным чувством о невозвратности быстротекущего времени стихотворение «После перерыва» служит своеобразным прологом к философскому смыслу стихов «Первый снег» (1956), «Снег идет» (1957), «Следы на снегу» (1958), которые можно рассматривать как своеобразный триптих, потому что они объединятся мотивом скрытости, мотивом вынужденного умолчания. Под этим углом зрения **«Первый снег»** (1956) представляет собой зачин основной темы триптиха. Его поэтика и вместе с тем какой-то потаенный ход мыслей, во многом вызванный эпохой *Оттепели* (название пошло от повести И. Эренбурга «Оттепель») с ее заморозками. Это стихотворение особенно интересно выглядит в контексте пушкинских «Бесов» («*В поле бес нас водит видно // И кружит по сторонам*»), с которыми перекликается роман Ф. Достоевского «Бесы», и начало блоковской поэмы «Двенадцать»: «*Разыгралась в поле вьюга*»:

*Снаружи вьюга мечется
И все заносит в лоск.
Засыпана газетчица
И заметен киоск.*

*На нашей долгой бытности
Казалось нам не раз,
Что снег идет из скрытности
И для отвода глаз.*

*Утайщик нераскаянный, —
Под белой бахромой
Как часто вас с окраины
Он разводил домой!*

*Все в белых хлопьях скроется,
Залепит снегом взор, —
На ощупь, как пропозица,
Проходит тень во двор.*

*Движения поспешные:
Наверное, опять
Кому-то что-то грешное
Приходится скрывать.*

[Пастернак 1989б: 107]

Этот мотив развивается в стихотворении **«Когда я с честью пронесу»**, которое при жизни не печаталось:

*Когда я с честью пронесу
Несчастий бремя,
Означится, как свет в лесу,
Иное время.*

*Я вспомню, как когда-то встарь
Здесь путь был начат
К той цели, где теперь фонарь
Вдали маячит.*

*И я по множеству примет
Свой дом узнаю.
Вот верх и дверь в мой кабинет
Вторая с краю.*

*Вот спуск, вот лестничный настил,
Подъем, перила,
Где я так много мыслей скрыл
В тот век бескрылый.*

[Пастернак 1989б: 596]

В цикле «Когда разгуляется» одним из самых интересных стихотворений по содержанию и форме является «Снег идет» (1957). В нем дается возможность через человеческое сердце ощутить, пережить движение самой огромной материи, Вселенной, осознать связь всего сущего, соотнести творчество человеческого гения с творением Космоса, услышать шаги быстротекущего времени.

Стихотворение построено на контрастах образов и ритмов: покой и движение, тепло и холод, жизнь и смерть – все сосуществует, взаимодействует, находится в борении. И символом упорства жизни служат цветы герани, которые наперекор зимним стихиям пробиваются к свету:

*Снег идет, снег идет.
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет.*

[Пастернак 1989б: 108].

Стихотворение очень сложное по своему ритмическому рисунку, с помощью которого передается неравномерно пульсирующий темп движения, то спокойный и ровный, даже, как стук маятника часов, монотонный (зачин с незначительной модификацией 1, 2, 3, 6, 8 строф – «Снег идет, снег идет»), то – вдруг! – стремительный и напористый («...в буране», «Все пускается в полет»). В основе ритмико-интонационной структуры лежит четырехстопный хорей:

Или к**А**к слова в по**Э**ме

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

Однако хореические стопы перемежаются с перрихием и усеченной стопой в конце строки:

Сл**О**вно с в**И**дом чуда**К**а

' _ _ / ' _ _ / _ _ / ' _

или – с двойным перрихием в начале строки и усеченной стопой в ее конце, что ударом усиливает мысль о стремительности, неудержимости и неукротимости жизненного потока:

Потому что ж**И**знь не жд**Е**т

_ _ / _ _ / ' _ _ / ' _

Кроме того, в начальных стихах 1, 3, 8 строф:

Сн**Е**г ид**Е**т, Сн**Е**г ид**Е**т –

' _ _ / ' 0 / ' _ _ / ' _

один безударный слог заменяется цезурой (паузой), придавая интонации остановкой / замедлением раздумчивость. Смыслообразующая роль ритма очевидна. Ритм отвлекает мысль от реальной, обычной для зимы картины в сторону метафизических представлений о *Времени* и *Вселенной*, они каким-то образом возвращают к лирическому герою из книги «Сестра моя – жизнь», могущему спросить детей: «Какое, милые у нас // Тысячелетье на дворе?» [Пастернак 1989а: 110].

Если сопоставить вьюгу из болковской поэмы «Двенадцать» с идущим снегом Б. Пастернака, то станет очевидно, что А. Блок воплотил в образе вьюги историческое время, говоря словами Я. Смелякова, услышал *шаги истории самой*, а Б. Пастернак увидел Вечность, где время исчезает.

Уже сказанное тут создает представление об исключительной связи цикла «Когда разгуляется», который как текст, служа своеобразным зеркалом, отражающим в себе все другие пастернаковские тексты, еще раз свидетельствует, что поэт создал целостную, концептуально новую картину мироустройства. А «Единственные дни» в концентрированной форме выражают самую суть художественно-философских воззрений Б. Пастернака.

В «Следах на снегу» (1958) развивается тема, заявленная в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво» – «*Другие по живому следу // Пройдут твой путь за пядью пядь*». Переносный смысл *живого следа* сохраняется лишь при условии рядоположения этих двух произведений. Тут абстрактно-обобщенное понятие множества – *Другие* – конкретизируется и предстает в нескольких поколениях – это девушки, мамка, ее ребенок, лыжники, которые не только идут по *живому следу*, но и оставляют свои следы. В то же время надо отметить важную в художественном отношении роль того, что в этом тексте *следы*, оставленные *на снегу*, выступают прежде всего в своем доминантном значении:

*Полями наискось к закату
Уходят девушек следы.
Они их валенками вмяты
От слободы до слободы.*

*А вот ребенок жался к мамке.
Луч солнца, как лимонный морс,
Затек во впадины и ямки
И лужей света в льдину вмерз.*

*Он стынет вытекшею жижей
Яйца в разбитой скорлупе,
И синей линией лыжи
Его срезают на тропе.*

[Пастернак 1989б: 110].

Очевидно, что *следы* тут важная деталь, которая позволяет в импрессионистической манере создать сказочно красивую картину зимнего вечера:

*Луна скользит блином в сметане,
Все время скатываясь вбок.
За ней бегут вдогонку сани,
Но не дается колобок.*

[Пастернак 1989б: 110]

Солнечный луч материализуется, стает прозрачным (как лимонный морс), обретая четкую форму: «Он стынет вытекшею жижей // Яйца в разбитой скорлупе». Благодаря сравнению с яйцом образ застывшего солнечного луча в *ямке следа* приобретает интенсивный желтый цвет.

Б. Пастернак-художник играет тут теплыми (*желтый*) и холодными (*синяя линия лыж*) тонами. Метафорическое словосочетание *блином в сметане*, интертекстуальное упоминание *колобка* из сказки – невольно вызывают в памяти тепло домашнего уюта. За текстом угадываются желание путника, идущего зимней дорогой, скорее добраться до родного очага.

Особенность структуры цикла состоит в том, что в нем каждое стихотворение, будучи завершенным, одновременно многими нитями связано с другими стихотворениями цикла. Связи эти непрямолинейны. Поэт, возвращаясь к ранее звучавшим мотивам, обновляет их, обогащает новыми оттенками их смыслов. «Снег идет», «Следы на снегу» – пусть отдаленно – перекликаются с темой судьбы в стихотворении «Дорога», а взятые вместе с разных сторон освещают течение жизни, роль каждого поколения и отдельного человека в ней. Стихотворение «**После вьюги**» (1957) вызывает в памяти образ тишины из одноименного стихотворения. Снова тишина, но другая, совсем иная:

*После угомнившейся вьюги
Наступает в округе покой.
Я прислушиваюсь на досуге
К голосам детворы за рекой.*

[Пастернак 1989б: 111]

И снова чудо. Теперь уж не деревья, а сам лирический герой, остолбенев, стоит потрясенный перед внезапно раскрывшейся картиной, которую сотворила художница-зима (еще одно полотно в залах природы):

*Я, наверно, не прав, я ошибся,
Я ослеп, я лишился ума.
Белой женщиной мертвой из гипса
Наземь падает навзничь зима.*

*Небо сверху любит лепкой
Мертвых, крепко придавленных век.
Все в снегу: двор и каждая щепка,
И на дереве каждый побег.*

*Лед реки, переход и платформа,
Лес, и рельсы, и насыть, и ров
Отлились в безупречные формы,
Без неровностей и без углов.*

[Пастернак 1982б: 111]

Герой, восхищенный увиденным, в то же время понимает, что эта картина – всего лишь миг. Расточительная художница-природа ничего не жалеет. Создав неповторимую красоту, она тут же безжалостно ее разрушает, заменяет другой, с новыми очертаниями форм, в новом их освещении и с новыми оттенками цветов. Но художник-человек стремится остановить прекрасное мгновение, сохранить для других, осмыслить его. Но как это нелегко. И в тишину врываются муки творчества:

*Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленьи вскочивши с софы,
Целый мир уложить на странице,
Уместиться в границах строфы.*

*Как изваяны пни и коряги
И кусты на речном берегу,
Море крыш возвести на бумаге,
Целый мир, целый город в снегу.*

[Пастернак 1989б: 111]

И снова потянулись нити к первым двум стихам. Разыгравшаяся природа, сотворив красоту, пробудила жажду творчества, которое и

составляет смысл и цель жизни героя. И все это пороисходит в глубоком уединении – среди кустов, пней и коряг, – в не менее глубоком сосредоточении.

Но вот, как и в природе, вдруг все меняется и вместо уединенной вдали от цивилизации жизни на страницы врывается город.

Идущая вслед за «После вьюги» «**Вакханалия**» (1957) разрывает тишину. В основе произведения лежит биографический факт.

В 1959 г. Московский Художественный театр ставил драму Ф. Шиллера «Мария Стюарт» в переводе Б. Пастернака. В главной роли была великая актриса – Алла Тарасова. Поэт покинул Переделкино и, приехав в столицу, сразу окунулся в атмосферу шумного и разноликого города. В связи с этим Б. Пастернак писал Н. А. Табидзе: «Подготовка Марии Стюарт в театре, две именинных ночи в городе и вообще вид вечернего города, куда я приехал из заснеженных полей. Мне хотелось, как всегда, сказать это все сразу в одном стихотворении. Мне мерещилась форма того, что древние называли вакханалией выражение разгула на границе священнодействия, смесью легкости и мистерии» [Пастернак 1989б: 639].

Стихотворение «Вакханалия» – это по своей сути небольшая лиро-эпическая поэма, в которой изображен пир *Жизни людей*, в момент, когда она разгулялась, это выражение особого напряжения мыслей и чувств лирического героя. Начало событий происходит в Москве, зимой: Место действия в первом катрене обозначено назывными предложениями, которые, как и у А. Блока: «*Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...*», – напоминают ремарку к драме:

*Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.
У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.*

[Пастернак 1989б: 112].

Не трудно заметить, что здесь каждое слово – метонимический образ, и каждое слово – тема для повести или романа, отданная на откуп воображению адресата.

Создавая картину вьюжного ночного города, Б. Пастернак постоянно меняет свое место расположения нарратора. Это позволяет, с одной стороны, осветить объект во всем объеме, во всей полноте, а с другой – в определенной мере раскрыть и внутреннее состояние лирического героя.

Мастерски прорисованная служба у Бориса и Глеба выполняет еще целый ряд функций: конкретизирует то место в современной Москве, где оказывается герой, она же увлекает мысль читателя в глубину истории, вводит сакральный мотив. Второй катрен – герой внутри церкви – говорит о сосредоточенной молитве людей. Хорошо передается характер освещения и вся атмосфера храма:

*Лбы молящихся, ризы
И старух шушуны
Свечек пламенем снизу
Слабо озарены.*

[Пастернак 1989б: 112].

Третий катрен контрастирует со вторым:

*А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.*

[Пастернак 1989б: 112].

Знаменательна переключка с А. Блоком:

*Разыгралась что-то вьюга,
Ой вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!*

[Блок 1961, 427]

Строчки Б. Пастернака так близки к тексту «Двенадцати», что воспринимаются как парафраз. Особенно обращает на себя внимание *схожесть*. / *несхожесть* двух последних строк: «*И пробиться друг к другу // Никому не дано*» и «*Не видать совсем друг друга // За четыре за шага*».

Один написал: *не видать*, а другой – *не пробиться*. И в этом заключена разница эпох. В блоковской – человек не знал, кто перед ним: друг или враг, единомышленник или нет; в пастернаковской – отсутствие доверия, непонимание между людьми, их стремление держать душу на замке.

И не случайно в четвертом катрене первой упоминается *тюрьма*, а потом уж *новостройки*.

Образ *Следа* связывает «Вакханалию» со стихотворением «Следы на снегу» и заставляет задуматься над тем, какой же *колобок не дается*.

*И великой эпохи
След на каждом шагу –
В толчее, в суматохе,
В метках шин на снегу,*

*В ломке взглядов, – симптомах
Вековых перемен, –
В наших добрых знакомых,
В тучах мачт и антенн,*

*И в значеньи двояком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.*

[Пастернак 1989б: 112–113]

Центральное место в структуре «Вакханалии» занимает создание образа мхатовского спектакля «Мария Стюарт», трактуемого как взлет человеческого духа, его свободы, торжество творческого таланта, поэтическое воспевание которого является и благодарной данью уважения Алле Константиновне Тарасовой, выступившей в главной роли – в роли шотландской королевы.

Обращение в «Вакханалии» к МХАТу, спектаклю «Мария Стюарт», теме искусства далеко не случайны. Какими-то своими точками этот фрагмент текста соприкасается с пастернаковским чувством *благодарения Богу*, нашедшими свое воплощение в стихотворении «В больнице» и в письмах поэта, в частности к О. М. Фрейнденберг (от от 31 декабря 1953 г. и 20 января 1953 г.) за то, что *Он* сделал его художником, за то, что ему удалось *утвердить «за собой род независимости»*. Но если в письмах и стихотворении «В больнице» взор Б. Пастернака был направлен в глубины своего сердца, своих чувств и дум, то в «Вакханалии» – на проявление во вне себя свободы, непокорности, воплощенных в образе Стюарт А. Тарасовой, на торжество искусства в игре великой актрисы.

В этом признавался и сам поэт, когда раскрывал свой замысел великой актрисе:

«Я уже видел Вас в нескольких отрывках, я довольно ясно представлял себе, каким откровением будет Ваша Стюарт в целом... И вдруг, сделав шаг с дачного крыльца, я вскрикнул от нестерпимой боли в том самом колене, которое в близком будущем я собирался преклонить перед Вами, и следующего шага я уже не был в состоянии сделать. <...>



А. К. Тарасова в 1930-е годы

Хотя последнее время в санатории мне было легче, я при большом досуге ничего не делал в течение этих четырех месяцев, так как не верю в состоятельность и достоверность того, что сочиняет больной или считающийся больным, и писать себе не позволял. Но теперь мне хочется вернуться к прерванным занятиям, и я не смогу сделать шага дальше, пока не уплачу дани своим последним впечатлениям на пороге между здоровьем и заболеванием. Такими пограничными впечатленьями на этом рубеже были: подготовка “Марии Стюарт” в театре и две зимних именинных ночи в городе (я лето и зиму живу на даче) в конце февраля. Мне хотелось стянуть это разрозненное и многообразное воедино и написать об всем этом сразу в одной, охватывающей эти темы компоновке. Я это задумал под знаком вакханалии в античном смысле, то есть вольности и лучшей и доброй доле ее общей культуры... Я Вам эту вакханалию

посылаю, так как одна ее часть, как Вы сами увидите, косвенно связана с Вами. Но, пожалуйста, не подходите с меркой прямой точности ни к изображению артистки, ни к пониманию образа самой Стюарт. В этом стихотворении нет ни отдельных утверждений, ни какого бы то ни было сходства с кем-нибудь, хотя артистка стихотворения, это, конечно, Вы, но в той свободной трактовке, которой я ни к Вам лично, ни в обсуждении Вас себе не позволил...» [цит.: Алла Тарасова «Неугасимая Звезда»].

Мысль о Стюарт в трактовке А. К. Тарасовой была у Б. Пастернака постоянной и не покидала его с момента репетиций спектакля, о чем свидетельствует письмо поэта к жене в феврале 1957.

«“Марию Стюарт” покажут в этом сезоне. Для меня это менее безразлично, чем в предшествующих случаях, это всё же в прошлом великий театр и участники, люди избалованные судьбой, много видевшие и много сделавшие... Вчера я с десяти до трёх просидел во МХАТе. Тарасова играет с большим благородством и изяществом. Она совершенно овладела образом Марии и им прониклась, так что представление моё о Стюарт уже от нее неотделимо» [Пастернак 1957].

Создавая образ Марии Стюарт – через свое восприятие тарасовской игры, – Б. Пастернак одновременно передает особенности исполнительского мастерства актрисы, ее углубленность во внутренний мир героини:

*Словно выбежав с танцев
И покинув их круг,
Королева шотландцев
Появляется вдруг.*

*Все в ней жизнь, все свобода,
И в груди колотье,
И тюремные своды
Не сломили ее.*

[Пастернак 1989б: 114]



**Алла Тарасова
в роли Марии Стюарт**

В строках: «Словно выбежав с танцев» и «Все в ней жизнь, все свобода» – поражает синтезированное воспроизведение в художественном слове воплощения А. Тарасовой образа Марии Стюарт, передача восхищенной, но в то же время аналитической оценки игры актрисы и раздумий поэта над рецепциями трагической судьбы и характера исторической личности.

*Стрекозою такую
Родила ее мать
Ранить сердце мужское,
Женской лаской пленять.*

*И за это, быть может,
Как огонь горяча,
Дочка голову сложит
Под рукой палача.*

[Пастернак 1989б: 114]

Стих Б. Пастернака чрезвычайно динамичен: ему свойственна легкая, естественная подвижность и психологическая оправданность перехода от портретного изображения актрисы в роли Марии Стюарт – в сцене перед казнью – непосредственно к самому образу:

*В юбке пепельно-сизой
Села с краю за стол.
Рампа яркая снизу
Льет ей свет на подол.*

*Нипочем вертихвостке
Похождений угар,
И стихи, и подмости,
И Париж, и Ронсар.*

*К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?*

*Но конец героини
До скончанья времен
Будет славой отныне
И молвой окружен.*

[Пастернак 1989б: 114]

Эта легкость перехода опирается и на лексический ряд, и на способность реципиента к ассоциациям: словосочетания *рампа яркая, пламя рефлекторов* концентрируют внимание на силе перевоплощения актрисы в образ, а слово *подмостки*, ассоциативно вызывая в памяти слово *помост/эшафот*, на который вошла Мария, заставляет забыть о театральности происходящего на сцене.

Посвященные великой актрисе Московского Художественного театра – А. К. Тарасовой – строки являются выражением одного из видов творческой самоотдачи и жертвенности гения, его способности к перевоплощению, которое, противостоя смерти, приводит к бессмертию, воскресению:

*То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.*

*Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать от оков.*

[Пастернак 1989б: 114]

Эти строки говорят о том, что Б. Пастернака захватывала и тайна актерского мастерства, которую стараются раскрыть многие. Подходов к проблеме много, на что указывает и В. Залесский:

«Есть много точек зрения на то, что же собой представляет творчество актера: то ли это чудесное перевоплощение, то ли исполнение вариаций на предложенную тему, или же, наконец, слияние актера и образа, создающее новое явление искусства, искусства самостоятельного и самобытного, в котором поэтический образ может жить только через актера и в актере» [Залесский 1949].

Сказанное заставляет задуматься над вопросом, вписывается ли Б. Пастернак в этот расклад суждений? Ответ может быть таким: и *да*, и *нет*. Текст «Вакханалии» говорит о том, что мысль и чувства поэта синтезируют в себе и восхищение, и понимание того, что такой образ Марии Стюарт, который был создан А. Тарасовой, действительно живет, став бессмертным, *через актера и в актере*:

*Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река.*

[Пастернак 1989б: 115]

Многократное повторение глагола *играть* своей звуковой оркестровкой в сочетании с существительными *века*, *овраги*, *река* необычайно сильно и ярко выражает ту жизненную энергию, которую вложила А. Тарасова в исполнение шекспировского и одновременно пастернаковского образа шотландской королевы.

Мотив «*когда разыграется...*» в «Вакханалии» обретает много неожиданных смысловых оттенков, характеризующих жизнь человека, но не исчерпывается до конца. О новых его проявлениях говорится в стихотворении «**За поворотом**».

Это произведение, состоящее из двух неравных частей: раннего весеннего пейзажа – и таинственного размышления о будущем, – одно из самых загадочных произведений цикла.

Первая часть – пять катренов – фрагмент весеннего пейзажа: поющая птичка:

*Насторожившись, начеку
У входа в чащу,
Щебечет птичка на суку
Легко, маняще.*

[Пастернак 1989б: 119]

Этот катрен одновременно воспринимается и как самостоятельная картина, и как отдельный эпизод из жизни весеннего леса, взятый крупным планом.

Вторая часть – неожиданно возникшие мысли о неотвратимом, почти роковом будущем:

*За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залога.*

*Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,
Все вглубь, все настезь.*

[Пастернак 1989б: 119]

Именно эта часть стихотворения заставляет остановиться и задуматься над сокрытым в ней содержанием. Очевидно, что смысл стихотворения «За поворотом» не весь лежит на его поверхности. Он раскрывается полнее лишь тогда, когда учитывается связь стихотворения «За поворотом» с другими, расположенными перед ним и за ним стихотворениями цикла. Уже само название – «За поворотом», указывающее, что его лирический герой находится в пути, связывает это произведение со стихотворениями «Дорога» и «Все сбылось», а третий и четвертый катрены, в которых описан бор, где «...щебечет и поет» птичка:

*Под нею – сучья, бурелом,
Над нею – тучи,
В лесном овраге, за углом –
Ключи и кручи, –*

взаимно дополняются катренами из стиха «Весна в лесу».

«За поворотом»

*Нагроможденьем пней, колод
Лежит валежник.
В воде и холоде болот
Цветет подснежник.*

[Пастернак 1989б: 119]

«Весна в лесу»

*В лесу еловый мусор, хлам,
И снегом все завалено.
Водою с солнцем пополам
Затоплены проталины.*

[Пастернак 1989б: 79]

Обобщенная картина раннего весеннего беспорядка в «Весне в лесу» – *мусор, хлам* – в четвертом катрене стихотворения «За поворотом», с одной стороны, конкретизируется: *Нагроможденьем пней, колод / Лежит валежник*, а с другой стороны, указывает на более позднее время, когда весна, вступая в свои права, начинает украшать землю: уже ничто *снегом* не завалено, а проталины не просто затоплены: *В воде и холоде болот / Цветет подснежник*.

Таким образом, в стихотворениях о весне, а также и в иных, посвященных смене времен года, быстротекущее *Время* становится своеобразным героем. И человек, рассказывающий от первого лица про трудность преодоления пути в весеннюю распутицу («Все сбылось»), точно так же преодолевает и жизненный путь во *Времени*, идя через все преграды к своей цели:

*Дороги превратились в кашу.
Я пробираюсь в стороне.
Я с глиной лед, как тесто, квашу,
Плетусь по жидкой размазне.*

[Пастернак 1989б: 120]

И снова, как и в стихотворении «За поворотом», идет разговор о будущем, но в другой – радостной – тональности:

*Крикливо пролетает сойка
Пустующим березняком.
Как неготовая постройка,
Он высится порожняком.*

*Я вижу сквозь его пролеты
Всю будущую жизнь насквозь.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось.*

*Я в лес вхожу, и мне не к спеху.
Пластами оседает наст.
Как птице, мне ответит эхо,
Мне целый мир дорогу даст.*

[Пастернак 1989б: 120]

Сопоставление строк о будущем в этих двух стихотворениях, которые не случайно в ранних набросках не отделялись одно от другого [См.: Пастернак 1989: 640], говорит о том, что между ними существует не только смысловая переключка, но и неразрывное эмоциональное переживание с его переменами и переходами от одного состояния в другое. Тревожное и элегически неясное ожидание в стихотворении «За поворотом»: «*Готово будущее мне... Его уже не втянешь в спор // И не заластишь*», – сменяется мажорной уверенностью в стихотворении «Все сбылось»: «*Я вижу... // Всю будущую жизнь насквозь // Все ... // В ней оправдалось и сбылось*». И как вершина торжества: «*Мне целый мир дорогу даст*».

Все эти связи и переключки ассоциативно сопрягают в читательском восприятии простые, реалистично точные пастернаковские зарисовки из жизни природы, *запечатленное* в них, а значит, *остановленное* для вечности *мгновение* парадоксальным приемом *динамического стоп-кадра*, каким-то чудом *сохраняющим в себе движение*, с образами-символами *весны и дороги*.

Возвращаясь ко второй части стихотворения «За поворотом», необходимо вспомнить письмо Б. Пастернака к М. К. Баранович от 2 мая 1958 г., в котором говорится: «...пробуждающаяся работа мысли начинается, как всегда, со стихов. Надо будет написать и их, на серьезные и глубокие темы. А кругом грязь, весна, пустые леса, одиноко чирикающие птички, и все это лезет в голову в первую очередь, отсрочивая более стоящие намерения, занимая понапрасну место и отнимая время» [Пастернак 1989: 640]. В этом письме поэт проясняет то, чем вызвана вторая часть «За поворотом». Но это факт биографический, а стих обращен к читателю, который и стихов-то не пишет. Однако нельзя обойти вниманием слова: «...пробуждающаяся работа мысли начинается... со стихов», – невозможно, потому что они проясняют особые отношения поэта с читателем, у которого своя жизнь и свои отношения с будущим. Стих Б. Пастернака стимулирует мысль реципиента, который, опираясь на константные понятия, такие, как *предназначение* и даже в определенной мере *фатум* («...не втянешь в спор // И не заласкаешь»), ясно видит философское видение жизни человека и понимает необходимость экзистенции. *Дорожная слякоть*, которую упрямо *квасит* ногами лирический герой, наталкивает на мысль о жизненной суете, которую необходимо преодолеть, идя к чему-то главному. Б. Пастернак заставляет вспомнить А. Чехова, который был привержен к быту и у которого в пьесах «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [см. подробно: Скафтымов 1972: 409]. Б. Пастернак перекликается с А. Чеховым, но в его художественно-философской концепции – в отличие от чеховской – преобладает вера в то, что наперекор всему основное будет достигнуто.

Вернее будет сказать, что подтекстовое и затекстовое содержание стихотворения «За поворотом» не только раскрывается реципиентом на этих уровнях произведения, но и – в зависимости от его опыта – создается им.

В стихотворении «Пахота» (1958) предстает прекрасный преобразованный трудами человека образ земли, на которой еще совсем недавно хозяйничал весенней беспорядок:

Что случилось с местностью всегдашней?

С земли и неба стерта грань.

Как клетки шашечницы, пашины

Раскинулись, куда ни глянь.

[Пастернак 1989б: 121]

По-новому, с эстетических позиций раскрыт традиционный образ пахаря, не только неустанного труженика, но и устроителя земли. Изображенные просторы – это и гимн его труду. Не думая ни о каких художественных задачах, погруженный целиком в заботы о хлебе, крестьянин сотворил красоту, и деревья благодарно ответили ему:

*Пробороненные просторы
Так гладко улеглись вдали,
Как будто выровняли горы
Или равнину подмели.*

*И в те же дни единым духом
Деревья по краям борозд
Зазеленели первым пухом
И выпрямились во весь рост.*

[Пастернак 1989б: 121].

Пейзаж наполнен, как говорят художники, воздухом, благодаря повтору полутонов – *светло-зеленого и светло-серого*:

*И ни соринки в новых кленах,
И в мире красок чище нет,
Чем цвет берез светло-зеленых
И светло-серых пашины цвет.*

[Пастернак 1989б: 121].

А положенные на нейтральный фон (*светло-серых пашины цвет*) зеленые тона (*цвет берез светло-зеленых*) выглядят ярко и этой яркостью своей создают эффект свежести, которой наполнен воздух. И перед глазами встает земля, «омоложенная», плодоносная, творящая жизнь. Однако метонимическое мышление Б. Пастернака-художника, на которое неоднократно указывали литературоведы, заставляет задуматься и над всей нелегкой, далеко не идиллической жизнью колхозного крестьянства: и прекрасный пейзаж оттеняет его нелегкую долю.

Стихотворение «**Поездка**» (1958), датированное в рукописи июнем 1958 г. [Пастернак 1989: 640], представляет собой *невиданную простоту* формы и столь же *невиданную сложность* выраженных этой формой смыслов. На первый взгляд, «Поездка» – это тщательно выписанная пейзажно-жанровая с широкой панорамой картина, в которой не оставлена без внимания даже мельчайшая деталь – *колеса, цилиндр, поршень, гайки шатуна*. Паровоз прорисован, кажется, до

полной осязаемости. Однако стилевая особенность изображения состоит в том, что рядом с такой детализацией в картине сосуществует предельная обобщенность – простое перечисление всего мелькающего за окном движущегося поезда, с неожиданно отвлеченным завершением: *Где всех страстей идет игра // Во имя переделки мира.*

Очевидно, что прием прорисовки только лишь отдельных деталей изображаемого предмета на не закрашенном художником до конца холсте – характерный для полотен начала XX в. – оказался не чужд Б. Пастернаку, и был использован им с целью создания условий для глубинного осознания *быта* и *Бытия*, *скоропроходящего* («*несется поезд*»), *мелькнет* и *исчезнет*) и *Вечного* («*А лес, как при царе Горохе...*»).

Вся структура произведения построена по принципу: *очевидное – невероятное*. Все внешнее является очам как *очевидное* и представлено на плоскости изображения, а все *невероятное*, возникающее из *подтекста* или *надтекста*, создает объемность всего исторически происходящего и живущего по своим законам природного мира, порождая интенции, связывая нить времен путем сложного оживления и преобразования традиций. Так, в «Поездке» возникает один из основных *образов / мотивов* пастернаковского творчества – образ / мотив *поезда*, который, с одной стороны, так или иначе связывает это стихотворение и с циклом «На ранних поездах», и со страницами романа «Доктор Живаго»; а с другой – с определенной традицией символизма, прежде всего блоковской. Где-то на маргинесах подтекста «Поездки», как-то диалогично взаимодействуя с основным текстом стиха, звучат строки А. Блока:

*Была ты всех ярче, верней и прелестней,
Не кляни же меня, не кляни!
Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни...*

*Что было любимо – все мимо, мимо...
Впереди – неизвестность пути...
Благословенно, неизгладимо,
Невозвратимо... прости!*

[Блок 1961б: 301]

Приходящее на ум при восприятии «Поездки» выражение: *Мой поезд летит*, этот романтически символический образ *жизни /*

судьбы диалогично оттеняет реалистический образ / символ поезда у Б. Пастернака. Ведь у него по сути речь идет тоже о жизни и судьбе, но и одного человека, и множеств, т. е. одновременно – это тоже *мой поезд*, но поезд и *всех* других, т. е. *наш поезд*, иначе – *жизнь и судьба* в эпохе всех и каждого.

У поезда из «Поездки» нет той легкости, которую придает блоковскому поезду глагол *летит*. Поезд Б. Пастернака не *летит*, даже не *мчится*, как у С. Есенина, а *несется*. Совсем другая экспрессивная окраска.

Подчеркнуто реалистическое изображение поезда содержит в себе нечто грозное, предчувствие возникает из фразы: *колеса вертит паровоз*, что созвучно с выражением *колесо истории*:

*На всех порах несется поезд,
Колеса вертит паровоз.
И лес кругом смолист и хвоист,
И что-то впереди еще есть,
И склон березами порос.*

[Пастернак 1989б: 122]

Фраза: «*И что-то впереди еще есть*», – неоднозначна по своей эмоциональной окраске. В ней содержится и интерес: *а что же там дальше? дальше? дальше?* – и некая неясная тревога / предчувствие: *что же нас ждет?* Вопрос подобный вопросу пушкинского героя: «*Что день грядущий мне готовит...*». Это чувство подкрепляется полифункциональным в тексте прилагательным *горький*, взятым в сравнительной степени – *горший*, и существительным *гарь*, подготавливающих появление *коршуна*, образа реального и одновременно символического:

*И путь бежит, столбы простерши,
И треплет кудри контролерши,
И воздух делается горше
От гари, легкой на откос.*

*Беснуются цилиндр и поршень,
Мелькают гайки шатуна,
И тенью проплывает коршун
Вдоль рельсового полотна.*

[Пастернак 1989б: 122].

В этом контексте *коршун* не только пейзажная деталь, но и отсылка к традиции, к одноименному стихотворению А. Блока, написанному 1916 г. с кратким и точным изображением времени и России: «Идут века, шумит война // Встает мятеж, горят деревни...» и полные трагизма вопросы, на которые не было ответа и для Б. Пастернака: «Доколе матери тужить? // Доколе коршуну кружить?» [Блок 1961: 209].

Быстро изменяющемуся ритму жизни человечества, ритму исторического прогресса, воплощенного в реально-символическом образе *поезда, который выпускает вздохи, на всех порах несется*, противопоставлен ритм жизни природы, не случайно *коршун не пролетает, и даже не кружит, а проплывает. А лес ... Стоит и дремлет: И что-то впереди еще есть...*

*Машина выпускает вздохи
В дыму, как в шапке набекрень,
А лес, как при царе Горохе,
Как в предыдущие эпохи,
Не замечая суматохи,
Стоит и дремлет по сей день.*

[Пастернак 1989б: 122].

В этой строфе как бы немного притемнено выступает из-за ярко выписанной картины *дремучего леса*, символизирующего собой вековечность, – *суматоха*, символ суетности, того, что возникает ежедневно, заполняя собой пространство и время настоящего, для того, чтобы кануть в забвение, в Лету. Особенность поэтики стиха состоит в том, что конкретизация образа *суматохи* тоже скрывается за неназванными, но имплицитно возникающими за строчками стиха ее разновидностями. Суетна уже сама атмосфера вокзала с толпами приехавших пассажиров и будничная жизнь города:

*И где-то, где-то города
Вдали маячат, как бывало,
Куда по вечерам устало
Подвозят к старому вокзалу
Новоприбывших поезда.*

*Туда толпою пассажиры
Текут с вокзального двора,
Путейцы, сторожа, кассиры,
Проводники, кондуктора.*

[Пастернак 1989б: 122].

Однако в атмосфере этой суеты есть и нечто важное – это ежедневный нелегкий, порой монотонный труд так называемых простых людей, без которых невозможна жизнь города, прежде всего театральная, но это и труд творческий. О театре напоминают *афиши*, которые одновременно свидетельствуют о жаждущих развлечений. Это и кипение идеологических, политических и других страстей... В конечном счете, происходит то, о чем говорят: *жизнь бьет ключом*.

*Вот он со скрытностью сугубой
Ушел за улицы изгиб,
Вздымая каменные кубы
Лежащих друг на друге глыб.
Афиши, ниши, крыши, трубы,
Гостинницы, театры, клубы,
Бульвары, скверы, купы лип,
Дворы, ворота, номера,
Подъезды, лестницы, квартиры,
Где всех страстей идет игра
Во имя переделки мира.*

[Пастернак 1989б: 123]

«**Женщины в детстве**» (1958) говорит и о возвращении лирического героя в мыслях к началу жизни, к проблемам взросления, поднятым в повести «Детство Люверс», к подростковому возрасту, а затем – к юношескому и наконец – к зрелым годам. Но теперь сюжет строится иначе: в центре авторского внимания не девочка, в которой проснулась женщина, а мальчик, становящийся мужчиной.

*В детстве, я как сейчас еще помню,
Высунешься, бывало, в окно,
В переулке, как в каменоломне,
Под деревьями в полдень темно.*

*Тротуар, мостовую, подвалы,
Церковь слева, ее купола
Тень двойных тополей покрывала
От начала стены до угла.*

*За калитку дорожки глухие
Уводили в запущенный сад,
И присутствие женской стихии
Облекало загадкой уклад.*

*Рядом к девочкам кучи знакомых
Заходили и толпы подруг,
И цветущие кисти черемух
Мыли листьями рамы фрамуг.*

*Или взрослые женщины в гневе,
Разбранившись без обиняков,
Вырастали в дверях, как деревья
По краям городских цветников.*

*Приходилось, насупившись букой,
Щебет женщин сносить словно бич,
Чтоб впоследствии страсть, как науку,
Обожанье, как подвиг, постичь.*

*Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо, –
Перед ними я всеми в долгу.*

[Пастернак 1989б: 124]

По-новому воплощается образ *Жизни*, когда разгуляется она, в стихотворении «**После грозы**» (1958), которое трудно отнести только к художественно превосходному, обладающему самостоятельной ценностью пейзажу. Этот пейзаж, передающий свежесть наполненного озоном воздуха, одновременно напоминает и о грозах в *Жизни* – отдельного человека и человечества в целом. В стихотворении благодаря полифункциональному – доминантному и традиционно метафорическому (достаточно указать на название поэмы А. Блока «Гроза над соловьиным садом») – значению слова *гроза* осознаются философские и исторические смыслы.

*Пронесшейся грозой полон воздух.
Все ожило, все дышит, как в раю.
Всем роспуском кистей лиловогроздых
Сирень вбирает свежести струю.*

*Все живо переменою погоды.
Дождь заливает кровель желоба,
Но все светлее неба переходы
И высь за черной тучей голуба.*

[Пастернак 1989б: 125]

Картина вдохновляющая, требующая изображения:

*Рука художника еще всесильней
Со всех вещей смывает грязь и пыль.
Преображенной из его красильни
Выходят жизнь, действительность и быль.*

[Пастернак 1989б: 125]

Возникший образ художника невольно вновь направляет мысли к А. Блоку, к его портрету, напоминающей строкой: *Со всех вещей смывает грязь и пыль*, – и к знаменитому блоковскому тезису: «*Сотри случайные черты / И ты увидишь – жизнь прекрасна*». Этот блоковский императив получает у Б. Пастернака, продолжающего диалог с поэтом, свое дальнейшее развитие:

*Воспоминание о полувеке
Пронесшейся грозой уходит вспять.
Столетье вышло из его опеки.
Пора дорогу будущему дать.*

*Не потрясенья и перевороты
Для новой жизни очищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламененной чьей-нибудь.*

[Пастернак 1989б: 125]

Соотносится со стихотворением «Вакханалия» через мотив «*когда разгуляется*» и содержание «**Зимних праздников**» (1959).

Строение этого произведения необычно. На первый взгляд, оно состоит из двух частей. Сам поэт отделил их не только пробелом, но и чертой, подчеркнув тем самым четкость границы между волнующим преддверием праздника и резко – как оборвалось – наступившими после него буднями. *Черта* – это дверь, которая захлопнулась и оставила за собой все радужное. За чертой сокрыто – суггестивно, неясно, невыразимо – ощущение какого-то разочарования. На самом же деле композиция трехчастна и соответствует развитию событий: **до** праздника – **пик** праздника – **после** праздника. Однако части неравномерны, *разгул* самого праздника остается почти «за кадром», он скрывается за строкой – «*Ночь до рассвета просижена*», а все внимание сосредоточено на **до** и **после**.

До – это *фаустовская* полнота и огромность ожидания. Отсюда возникает внутренняя необходимость, чтобы *вечность* и *святочное* предстали материализовано, зримо:

*Будущего недостаточно,
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала.*

*Чтобы хозяйка утыкала
Россыпью звезд ее платье,
Чтобы ко всем на каникулы
Съехались сестры и братья.*

[Пастернак 1989б: 126].

Подсознательно оживают мифологические представления, когда дерево – вечнозеленая ель – осознается как центр мироздания, местом соприкосновения сакрального и обыденного, воплощая в себе вечность жизни, бесконечность и бессмертие духа. Отсюда желание украсить елку особенно празднично и неудовлетворенность результатом своих стараний:

*Сколько цепей ни примеривай,
Как ни возись с туалетом,
Все еще кажется дерево
Голым и неодетым.*

Но вот приготовления все завершены – можно начать провожать и встречать Новый год:

*Вот, трубочиста замаранней,
Взбив свои волосы клубом,
Елка напыжилась барыней
В нескольких юбках раструбом.*

[Пастернак 1989б: 126].

Однако на какое-то мгновение нет-нет да и промелькнет тревожная мысль о том, что ждет впереди:

*Лица становятся каменней,
Дрожь пробегает по свечкам,
Струйки зажженного пламени
Губы сжимают сердечком.*

*Ночь до рассвета просижена.
Весь содрогаясь от храпа,
Дом, точно утлая хижина,
Хлопает дверцею шкапа.*

[Пастернак 1989б: 126]

Шум, тосты, разговоры, звон бокалов – все в пробеле за чертой, перед итоговой фразой: *Ночь до рассвета просижена*. Пограничная ночь канула в Лету, и жизнь пошла за привычным ей круговоротом:

*Новые сумерки следуют,
День убавляется в росте.
Завтрак проспавши, обедают
Заночевавшие гости.*

*Солнце садится, и пьяницей
Издали, с целью прозрачной
Через оконницу тянется
К хлебу и рюмке коньячной.*

*Вот оно ткнулось, уродина,
В снег образною пухлой,
Цвета наливки смородинной,
Село, истлело, потухло.*

[Пастернак 1989б: 127]

Все своей тональностью и всеми смыслами «Зимние праздники» становятся в определенном смысле связующим звеном между «Вакханалией» и «Единственными днями», перекликаясь с ними и дополняя их оттенками переживаний.

Стихотворение «**Нобелевская премия**» (1959) по своей значимости выходит за рамки выражения только личных переживаний Б. Пастернака, его острой душевной боли, связанной с жестокой травлей поэта на самом высоком государственном уровне и с предательством товарищей по цеху. Клеймя Б. Пастернака позором, государственные мужи не стеснялись в выборе оскорблений, выраженных в крайне экспрессивной форме с употреблением таких слов и словосочетаний, как *свинья, паршивая овца, нагадил там, где ел, плюнул в лицо народу, его уход из нашей среды освежил бы воздух...* Чтобы не быть голословными, в доказательство достаточно привести только одну выдержку из выступления первого секретаря ЦК Владимира Семичастного, провозглашенного им – если верить его словам, по указанию Н. С. Хрущева – на Пленуме ЦК ВЛКСМ 29 октября 1958 г.:

«...как говорится в русской пословице, – не без пафоса витийствовал В. Семичастный, – и в хорошем стаде заводится паршивая овца. Такую паршивую овцу мы имеем в нашем социалистическом обществе в лице Пастернака, который выступил со своим клеветническим так называемым «произведением». <...> если сравнить Пастернака со свиньей, то свинья не сделает того, что он сделал...»¹ [Семичастный 1958].

Теперь принято о травле поэта говорить в более сдержанных тонах: «...организована компания осуждения Пастернака и оценки премии как платы за “предательство”, выразившейся в публикации романа “Доктор Живаго”» [Пастернак 1989: 641]. Однако помнить оскорбительные слова, брошенные В. Семичастным и другими в адрес великого поэта, при рассмотрении стихотворения «Нобелевская премия» необходимо, ибо они как нельзя лучше оттеняют образ *шума погони*, давая возможность услышать выкрики, увидеть скрытые угрожающие жесты и перекошенные от лютой ненависти лица. Весь стиль так называемого *осуждения* предполагает в подтексте строчки: *Где-то люди, воля, свет* – увидеть другие, не написанные строки. Например, такие: *Здесь нелюди, неволя и тьма*, – или более мягкий вариант: *Здесь нет ни людей, ни воли, ни света*. В самом же тексте стихотворения зримо вырисовывается образ *погони*, который является проявлением – но иной, дикой, с улюлюканьем, с криками «Ату его!» – *вакханалии*:

*Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.*

[Пастернак 1989б: 128].

В контексте пастернаковского стихотворения слово *вакханалия* – это, как указывает словарное определение, «*бурное и беспорядочное проявление каких-л [ибо] сил, достигающее крайней степени*» [СРЯ 1981: 134] – приобретает не только б?льшую экспрессивность, но и упорядоченность. *Вакханалию* вокруг Б. Пастернака невозможно трактовать как *беспорядочное проявление*, ибо имела очень хороших режиссеров. И такая *вакханалия* тоже явилась проявлением *Жизни*, ее темной, страшной, изнаночной стороной.

Второй катрен предметно, с использованием реалий переделкинского пейзажа передает атмосферу загнанности и безысходности человека, которого обложили, как зверя в берлоге, со всех сторон:

*Темный лес и берег пруда,
Ели сваленной бревно.
Путь отрезан отовсюду.
Будь что будет, все равно.*

[Пастернак 1989б: 128].

Две последние строки этого катрена передают состояние апатии, вызванное пониманием невозможности побега, и даже смирения перед роком: блоковское трагическое предчувствие – «...мы внутри неразрываемого круга» («Ужасен холод вечеров») – для Б. Пастернака обернулось свершившимся фактом в его личной судьбе.

Душа пребывала в апатии недолго. Она взрывалась негодованием: абсурд происходящего не укладывался ни в голове, ни в сердце:

*Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.*

[Пастернак 1989б: 128].

Выражение *сделал... пакость* здесь не случайно, оно документирует пастернаковский текст, отсылает к докладу В. Семичастного, являясь синонимом употребляемого в нем выражения *нагадил там...*

Катрен построен по принципу вопрос-ответ. В вопросе констатируется *преступление / вред*; в ответе раскрывается суть «преступления», которая не только опровергает обвинение в нанесении *вреда своему народу*, но и характеризует фальшь и лицемерие самой системы, разоблачая ее путем контроверзы:

сделал... пакость – воспел красу земли своей.

Второй катрен несет в себе основную смысловую нагрузку. Тут речь идет не только об одном человеке и его страдании, а о целом поколении.

Как известно, стихотворение «Нобелевская премия» впервые было опубликовано за рубежом, что властями снова расценено как антисоветская деятельность поэта. Произведение, завершенное в своей целостности и поданное вне цикла, предстало исповедью гонимого поэта, акцентировавшего внимание на переживаемом унижении им самим. Но, взятое в контексте со стихотворением «Душа», стихотворение «Нобелевская премия» раскрывает внутренне состояние множеств, *замученных живьем*. Это множество составляли

и поэты – М. Цветаева, О. Мандельштам и многие другие. Каждый из них мог мучительно думать: *Что же сделал я за пакость, // Я убийца и злодей?*

Сказанное уже позволяет явственно ощутить неразрывность и органичность внутренних связей между стихотворениями «Душа» и «Нобелевская премия». Характерно, что, несмотря на трагизм их содержания, на слышащиеся там и там грозные удары рока, в них снова – как и в других произведениях писателя, хотя и по-разному, с некоторыми вариациями – звучит торжество Жизни. В первом стихотворении говорится о необходимой работе души художника, о его долге перед *Жизнью*. А во втором – утверждается непреклонная вера в победу *Добра* над *Злом*:

*Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора –
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.*

[Пастернак 1989б: 128].

Откликом добрых сил планеты на строку: «...где-то люди...» – является **«Божий мир»** (1959), стихотворение / противовес *разгулявшимся* анафемским силам, которые, несмотря на присущую им сокрушительность, все сносящую на своем пути, в итоге оказываются ничтожными перед наступательным шествием могучего мирового житнетворчества, вызывающего победное ликование неборимого человеческого духа. Эпиграфом к стихотворению «Божий мир» могут служить слова самого поэта, выражающие снова и снова созвучие, мировоззренческое сродство поэта с бессмертной бетховенской «Одой к радости»: «...бури и анафематствования местного происхождения ничто по сравнению с тем, что ко мне приходит и тянется со всего мира. Я утопаю в горах писем из-за границы. <...> В какой-то большой доле это все упоение и радость, – душевное единение века» (Б. Пастернак. Из письма Л. А. Воскресенской от 12.12.58).

*Тени вечера волоса тоньше
За деревьями тянутся вдоль.
На дороге лесной почтальонша
Мне протягивает бандероль.*

*По кошачьим следам и по лисьим,
По кошачьим и лисьим следам
Возвращаюсь я с пачкою писем
В дом, где волю я радости дам.*

*Горы, страны, границы, озера,
Перешейки и материки,
Обсужденья, отчеты, обзоры,
Дети, юноши и старики.*

*Досточтимые письма мужские!
Нет меж вами такого письма,
Где свидетельства мысли сухие
Не выказывали бы ума.*

*Драгоценные женские письма!
Я ведь тоже упал с облаков.
Присягаю вам ныне и присно:
Ваш я буду во веки веков.*

*Ну, а вы, собиратели марок!
За один мимолетный прием,
О, какой бы достался подарок
Вам на бедственном месте моем!*

[Пастернак 1989б: 129]

В завершение книги «Когда разгуляется» поэт обращается к циклическому времени планеты, к соотношениям гармонии и дисгармонии.

«**Единственные дни**» (1959) – краткий миг торжества гармонии. Стихотворение воспринимается как эпилог. Дни солнцеворота – прекрасные мгновения:

*На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
Как повторялся вновь без счета.*

*И целая их череда
Составилась мало-помалу –
Тех дней единственных, когда –
Нам кажется, что время стало.*

*Я помню их наперечет:
Зима подходит к середине,
Дороги мокнут, с крыши течет,
И солнце греется на льдине.*

*И любящие, как во сне,
Друг к другу тянутся поспешней,
И на деревьях в вышине
Потеют от тепла скворешни.*

*И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день,
И не кончается объятье.*

[Пастернак 1989б: 130]

Последние две строки скрывают в себе желание лирического героя остановить это мгновение, но *стрелки* все-таки преодолевают *лень* и время идет вперед: *зима подходит к середине*, но солнце, которое *греется на льдине*, уже идет на лето. Впереди весна, и жизнь продолжается в своем круговороте.

Итак, после завершения анализа художественно-философских идей цикла «Когда разгуляется», рассмотрения его образности и всех поэтических особенностей напрашивается – как определенный итог – мысль о реализации тех свойств реализма, о которых Б. Пастернак говорил в статье «Шопен» (1945):

«Реализм везде, – пишет он, – даже в любом искусстве представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та особая мера художественной детализации и завершения, которой от художника не требуют общие правила эстетики, его современники. Здесь остановился бы художник-романтик. К его услугам вымысел. В его распоряжении ходячая выразительность: театральная риторика, ораторское красноречие. Что же создает художника-реалиста? По-видимому впечатлительность в детстве и техническая добросовестность в зрелости. Именно их поработавшая власть засаживает его за работу, романтику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания, их тиранья гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный

реализм, на мой взгляд, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой судьбы художника и его поисков.

Очевидно, большой трагический дар не мыслим без чувства объективности, а чувство объективности не обходится без мимической жилки. <...> Значение Шопена шире музыки. Его произведения воспитывают и не музыканта. Это часть нашего общего образования. Лично мы обязаны ему безмерно многим и учились у него роли техники в творческих поисках» (Выделено мною. – Л. О.) [Пастернак 1990: 792–794].

Пастернаковские размышления о реализме свидетельствуют о том, что художественный мир, созданный в цикле «Когда разгуляется», – это не просто плод фантазии – пусть и прекрасный! – но постигнутая в своих формах и особенностях проявления сама *Жизнь*, охваченная в ее полноте и в бездонной глубине в *Слове*.

– Это реальная *Жизнь* вообще, жизнь в ее вечном движении и одновременно – *Жизнь* в условиях конкретного исторического времени.

– Это благодаря *Слову* закреплены в вечности ее кратковременные мгновения – к ним относятся и исторические эпохи, если их взять в отношениях к Вечности, – мгновения, пропущенные через людскую душу.

– Это *Человек*, идущий через *Вечность* и *Время*, через свою трагическую *Эпоху*; *Человек*, противостоящий всему пагубному в ней для *Жизни* и одновременно падающий под ее ударами, как под ударами *Судьбы*, и поднимающийся вновь.

Исходя из сказанного, становится очевидной необходимость раскрытия темы «Человек в книге Бориса Пастернака “Когда разгуляется”».

Примечания

¹. Подробно см. письмо Б. Пастернака Н. Хрущеву, выписки из партийных документов и газет за 1958 г. в электронном варианте – «Газетные старости» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http // starosti.ru/address_article.php?address=1958-10-23](http://starosti.ru/address_article.php?address=1958-10-23)

Список использованной литературы

1. Алла Тарасова: Неугасимая Звезда. Мария Стюаррт – Алла Тарасова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : tarasova.ru/Theatre12.htm

2. Альфонсов 1991 – Альфонсов В. Дар неиссякаемой радости / В. Альфонсов // Круг чтения. – 1991. – С.18.
3. Блок 1961 – Блок А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. Библиотека поэта. Малая серия. / А. Блок – М. : Сов. писатель, 1961. – Т. 2. – 459 с.
4. Гадамер 1991 – Гадамер Г.-Г. Гельдерлин и античность / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – С. 207–228.
5. Газизова 1990а – Газизова А. Обыкновенный человек в меняющемся мире: опыт типологического анализа советской прозы 60–80-х годов : учеб. пособие / А. Газизова. – М. : Изд-во «Прометей» МПГУ им. В. И. Ленина, 1990. – 80 с.
6. Газизова 1990б – Газизова А. «Синтез живого со смыслом» (Размышления о прозе Б. Пастернака) / А. Газизова. – М. : Знание, 1990. – 48 с.
7. Гаспаров 1995 – Гаспаров М. Художественный мир М. Кузьмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // М. Гаспаров // Избранные статьи. – М. : Новое лит. обозрение, 1995. – С. 275–285.
8. Жиленко 2011 – Жиленко Ирина. «Ното feriens»: Спогади / Ирина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
9. Залесский 1949 – Залесский В. А. К. Тарасова. Из серии «Мастера советского театра» / В. А. Залесский. – М. : ВТО, 1949. – 131 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://a-tarasova.ru/Links8.htm>
10. Маяковский 1955 – Маяковский В. Стихотворения : в 3 т. Библиотека поэта. Малая серия / В. Маяковский. – Л. : Сов. писатель, 1955. – Т. 3. – 430 с.
11. Клинг 2013 – Клинг О. Борис Пастернак и символизм / О. Клинг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/2/kl.html>. magazines.russ.ru/voplit/2002/2/kl.html – Последнее обновление 15.01.2013 / 04:56.
12. Кургинян 1989 – Кургинян М. Человек в литературе XX века / М. Кургинян. – М. : Наука, 1989. – 299 с.
13. Лосев 1991 – Лосев А. Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
14. Оляндер 2012 – Оляндер Л. Гуманізм польської літератури ХХ–ХХІ століть у контексті європейської художньо-філософської думки / Луїза Оляндер. – Луцьк : Вежа-Друк, 2012. – 404 с.

15. Пастернак 1989а – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989–1991. – Т. 1. – 751 с.
16. Пастернак 1989б. – Там же. – Т. 2. – 708 с.
17. Пастернак 1991. – Там же. – Т. 4. – 910 с.
18. Пастернак Е. 1989 – Пастернак Е. Комментарии / Б. Пастернак, К. Поливанова // Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1 – С. 616–659.
19. Переписка Бориса Пастернака 1990 – Переписка Бориса Пастернака / вступ. ст. Л. Гинзбург ; сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1990. – 575 с.
20. Пастернак 1957 – Пастернак Б. Письмо к жене. – Февраль. 1957 / Б. Пастернак [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://a-tarasova.ru/Theatre12.htm>
21. Ржевский 1960 – Ржевский Л. О тайнописи в романе «Доктор Живаго» / Л. О. Ржевский // Грани (Frankfurt a. M.). – 1960. – № 48. – С. 153–154.
22. Семичастный 1958 / В. Е. Семичастный. Доклад В. Е. Семичастного на торжественном Пленуме ЦК ВЛКСМ / В. С. Семичастный // Комсомольская правда. – 1958. – от 30 (17) октября.
23. Солонников 2012 – Солонников М. Поэтика города и природы в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» / М. Солонников 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.gatchina.org/blog/570/ 1 октября 2012 г.
24. Скафтымов –1972 – Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей / А. Скафтымов. – М. : Худож. лит., 1972. – 543 с.
25. Толстой Л. Война и мир / Л. Толстой // Собрание починений : в 20 т. – М. : ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – 415 с.
26. Цветаева 1991 – Цветаева М. Об искусстве / М. Цветаева. – М. : Искусство, 1991. – 479 с.
27. Iwaszkiewicz 1980 – Iwaszkiewicz Jarosław. Mapa pogody / Jarosław Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 87 s.
28. Żeleński (Boy) 1984 – Żeleński (Boy) Tadeusz. Reflektorem w mrok / Tadeusz Żeleński (Boy). – Warszawa : Instytut Wyda wniczy, 1984. – S. 47–119.
29. Zieniewicz 2011 – Zieniewicz Andrzej. Pakty I fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice) / Andrzej Zieniewicz. – Warszawa : Dom Wydawniezy ELIPSA, 2011. – 256 s.

Человек в книге Бориса Пастернака «Когда разгуляется»

Заданный мне вопрос, что такое человек, я в меру своих сил постараюсь заменить более скромным и односторонним, а именно – что такое для меня человек, что он для меня означает.

Б. Пастернак. Что такое человек?

Б. Пастернак имел свою концепцию человека, которую выразил, отвечая на анкету журнала «Magnum», в небольшой статье «Что такое человек?» в свойственной ему сжатой манере таким образом, что за четкими формулировками скрывается глубокий смысл, ждущий своего развернутого раскрытия.

Каждый тезис этой статьи может не только служить темой для отдельного исследования, расширяющего границы постижения пастернаковского мировоззрения, но и быть своеобразным ключом к пониманию художественно-философской направленности цикла стихов «Когда разгуляется» и особенностей его поэтики. Немаловажен и тот факт, что статья была опубликована в декабре 1959 г., то есть к тому моменту, когда цикл был уже завершен. Это означает, что Б. Пастернак-философ, работая над «Когда разгуляется», или уже имел окончательно оформившуюся в понятийном плане концепцию человека, или же она продолжала у него выкристаллизовываться в процессе написания и структуризации цикла. Как бы то ни было, и статья, и цикл – это взаимодополняющие звенья одной цепи. Поэтому при анализе цикла «Когда разгуляется» целесообразно охарактеризовать ту особенность выражения пастернаковской концепции человека, которая проявляется не в понятийном, а в образном ее выражении. Однако уже априори можно утверждать, что в художественном воплощении человек предстает более полно и разнообразно, потому что в этом случае включаются не только сознание, логическое мышление, но и другие психофизические механизмы.

Создание картины мира и образа человека в нем – в том числе и самого себя – осуществляется в цикле «Когда разгуляется», через сложные соотношения ракурсов видения изображаемых объектов. С одной стороны, *объективный, независимый мир и человек в нем*, созерцаемый лирическим героем; с другой – *субъективный образ* этого мира, что отражается в переживаниях и думах лирического героя.

Иными словами, образы *мира* и *человека в мире* раскрываются на пересечении двух ракурсов: *внешнего наблюдения (Мир вне Я)* и *внутреннего переживания всего сущего (Мир в душе Я)*.

Текст его пафос убеждают, что каждый тезис статьи находит свой отклик в цикле, тем не менее, он не является ни простой иллюстрацией к высказанным в статье мыслям Б. Пастернака о человеке, ни их образным воплощением. В художественно-философской системе «Когда разгуляется» человек предстал в более широких и, следовательно, более глубоких связях с земным миром и мирозданием в целом.

Итак, первый тезис, который дает ответ на вопрос: *что такое человек?* – гласит:

«...бытие, на мой взгляд, бытие историческое, человек не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия, вот что служит ему местностью, страной, пространством» [Пастернак 1991: 670].

Такое определение *Бытия* нашло свое отражение в стихах «Душа», «Перемена», «Ночь», «Ветер (четыре отрывка о Блоке)», «Вакханалия», «Нобелевская премия, «Поездка» и др. Здесь человек историчен. Его местностью, страной, пространством является Россия XX в. до 50-х гг. Нетрудно заметить, что Б. Пастернак – философ и художник – согласуется с М. Бахтиным, заявившим о слитности времени и пространства в хронотоп:

«Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, – пишет М. Бахтин, – мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – “времяпространство”). Термин этот употребляется в математическом естествознании и введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейн). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы. <...>

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится

художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин 1986: 121–122].

В этих размышлениях ученого особое внимание, с методологической точки зрения, привлекает мысль: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется временем», – мысль о путях конкретного воплощения историчности в текстах, даже в тех, которые, кажется, очень далеки от истории. Особенность поэтики Б. Пастернака заключается в том, что у него через такие неисторические приметы, как приметы осеннего пейзажа, раскрывается историчность человеческого сознания. В стихотворении «Золотая осень» конкретное историческое время входит через сам заголовок произведения, являющийся интертекстом, отсылающим, прежде всего, к двум, разным за своей тональностью картинам И. Левитана, написанным под тем же названием в 1895 г. (рис. 1) и в 1896 г. (рис. 2), В. Поленовым (рис. 3) и др.

Значение этого заголовка полифункциональное, не случайно он рассматривается в разных аспектах, в том числе и на страницах этой монографии. Здесь следует обратить внимание на то, что заголовок «Золотая осень», переключаясь со второй строфой, начинающейся словами: «Как на выставке картин...» [Пастернак 1989б: 91], указывает на историческое значение левитановского пейзажа. Ведь местность, которая, кажется, остается неизменной веками, все-таки изменяется. И узнаваемые на картине берега реки Съежи, протекающей недалеко от села Остравно (Тверской губернии), под влиянием времени, вероятно, стали уже не совсем такими, какими их видел И. Левитан, и на них появлялись приметы новой эпохи. Заголовок «Золотая осень» вызывает в памяти события, связанные с именем Турчаниновых «Горки». Тут бывал не только И. Левитан (1860–1900), но и А. Чехов (1860–1904) – писатель гостил в Горках пять дней, с 5 по 10 июля 1895 г.

С Горками связаны имена таких известных художников, как Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля (1872–1957), Александр Викторович Моравов (1878–1951), Николай Петрович Богданов-Бельский (1868–1945), Константин Алексеевич Коровин (1861–1939),

Станислав Юлианович Жуковский (1875–1944), Василий Васильевич Рождественский (1884–1963).

Все это говорит о том, что картины «Золотая осень» – в том числе и И. Левитана – представляют собой не только неоценимое художественное состояние, но и памятник географического пространства, которое созерцалось и переживалось художниками и писателями. Так, «Золотая осень» (рис. 1) – это своеобразный документ, дополняющий чеховскую биографию.

Очевидно, что заголовок «Золотая осень», с одной стороны, направляет внимание реципиента на раскрытие в тексте самого стихотворения темы подмосковной осени, скорее всего – в Переделкино; с другой стороны, этот же заголовок, уводя в сторону от стихотворения, на какое-то мгновение – через аллюзии – создает определенную дистанцию между «Золотой осенью» Б. Пастернака и «Золотой осенью» И. Левитана, включая и того, и другого в широкий контекст изобразительного искусства. Ведь «Золотая осень» – это фактически вечный мотив в русской живописи, который входит в более широкую общеевропейскую тему «Осени» – «Осень» Н. Пуссена (1660–1664), «Старая мельница. Сентябрь 1888 г.» из коллекции картин «Осень» (1888) Ван Гога и др., где изображен тот осенний период, который получил определение *золотого*. Русские художники непосредственно развивают тему *золотой осени* очень долгий период. Например, под названием «Золотая осень» – почти на десять лет раньше И. Левитана – создавали свои картины И. Остроухов (1887), И. Шишкин (1889). Почти одновременно с И. Левитаном, в частности, писали «Золотую осень» В. Поленов («Золотая осень, 1893»), Е. Ефимов («Золотая осень. Тихая речка», 1893). После И. Левитана – А. Каманин (1905), А. Шильдер (1915), К. Крыжицкий (1907) и др.

Рассмотрение пастернаковского стихотворения «Золотая осень» с живописными полотнами на эту же тему приводит ко многим раздумьям, в том числе и о пастернаковской концепции человека. Ведь адресат, к которому обращается поэт, так или иначе, соответствует его взглядам на человека. Пастернаковский адресат обладает большим культурологическим тезаурусом, для него строка: *Залы, залы, залы*, – не пустой звук, она призвана напомнить картины известных мастеров. Кроме того, с годами, отделяющими время написания стихотворения «Золотая осень», этот тезаурус в новых

поколениях увеличивается. В подтверждение достаточно назвать работы С. Герасимова («Золотая осень», 1956), В. Беликова («Золотая осень», 1959), Л. Ватолиной «Золотая осень (Подмосковье, Дуброво, конец 60-х – нач. 70-х гг. XX в.)», Д. Маевского («Золотая осень», 1971), С. Петрова («Золотая осень», 1997), Ю. Валлиулиной («Золотая осень», 2002), омского живописца А. Беликова («Золотая осень», 2012) и др. Строка: *«Как на выставке картин»*, – вызывая в памяти типологические и отличительные черты *золотой осени*, помогает адресату мысленно охватить большие осенние просторы России и эстетически пережить ее разнообразие. Активизируя воображение реципиента, Б. Пастернак пробуждает в нем чувство любви к *жизни* и *Родине*.

Включение пастернаковского стихотворения (с его *залами*) в широкий контекст изобразительного искусства – воображаемое прохождение вместе с поэтом и художниками через виртуальные *залы* с выставленными в них картинами – передает сложную атмосферу переживаний осени человеком.



Рис. 1. *И. Левитан «Золотая осень» (1895), изображение берегов реки Съезж Тульской губернии*



Рис. 2. *И. Левитан «Золотая осень» (1896), изображение берегов реки Съезж Тульской губернии*



Рис. 3. *В. Поленов «Золотая осень» (1893), изображен вид Оки в сентябре в сторону Очковых гор*



Рис. 4. *С. В. Герасимов. «Золотая осень» (1956)*



Рис. 5. *Д. Маевский «Золотая осень» (1987)*



Рис. 6. *Ю. Валлиулина «Золотая осень» (2002)*



Рис. 7. *Л. Ватолина «Золотая осень» (Подмосковье, Дуброво, конец 60-х – нач. 70-х гг. XX в.)*

Восприятие осенних пейзажей, созданных живописцами (см. рис. 1–7) одновременно с восприятием словесного изображения осени у Б. Пастернака, выражающего восхищение не только красотой природы, но творческой ее силой, образует широкую амплитуду эмоциональных переживаний – от минора, элегического состояния души, до мажора.

В этом отношении представляет особый интерес натюрморт Людмилы Ватолиной (1900–1973)³ «Золотая осень у порога» (1972).



Рис. 8. *Л. Ватолина «Золотая осень у порога» (1972).
Масло. Картон 24 x 17*

Возникающая между названием и визуальным рядом игра смыслов направляет восприятие *золотой осени* в несколько ином художественно-философском аспекте. Рождаются мысли, которые – как на фундамент – опираются на суггестивные ощущения. И если в определенной мере в импрессионистической картине художницы «Золотая осень» (рис. 8) доминируют элегические мотивы, то в

натюрморте «Осень у порога» они уходят на второй план, уступая место радости и эстетическому наслаждению, вызванному созерцанием прекрасных плодов, которыми природа щедро одарила землю и человека. А о присутствии осеннего пейзажа глухо напоминает фон, на котором изображены фрукты, своими желто-коричневыми тонами и вертикальным направлением мазков: образ *в багрец и золото одетых лесов* уходит в подтекст, оставаясь окутанным сумерками позднего вечера где-то за окном. Художественно-философское восприятие картины «Осень у порога» углубляется, если вспомнить о сакральном смысле яблока и винограда.

Итак, очевидно, что стихотворение Б. Пастернака «Золотая осень» в сознании реципиентов может вступать в игру с одной или многими живописными полотнами, обогащая душу человека взаимодействием разнообразных эстетических переживаний, вызванных одновременным восприятием многих картин. Сопоставительный анализ стиха Б. Пастернака с живописью раскрывает новые аспекты видения творчества поэта. Он лишний раз подчеркивает, что пастернаковская художественно-философская гуманистическая позиция, нашедшая свое объективное отражение в цикле «Когда разгуляется», иначе говоря, независимо или независимо от намерений поэта – кому известно, что думал он, когда писал ту же «Золотую осень»? – напоминает человеку о том, что он создан по образу и подобию Божьему, а значит, способен к сотворчеству. Находящая свой отклик в поэтике цикла мысль: «*Человек не поселенец какой-либо географической точки*», – не только служит отправной точкой для того, чтобы с наибольшей силой изобразить или глубочайшим образом выразить что-либо сущностное. Эта мысль призвана помочь реципиенту ощутить, а, возможно, и осознать особую, эстетически переживаемую связь с мирозданием, вечностью, человечеством, с проявлениями силы – и богатства силы и богатства его духа.

В «Когда разгуляется» *мир вечен, а человек историчен*. Разнообразные *знаки // символы* его историчности присутствуют у Б. Пастернака везде и во всем: в фиксации видов топоса, в ритмах, предметных реалиях, художественном стиле изображений в целом (ср.: рис. 1–8 и манеру живописи словом в пастернаковском цикле). Однако мыслью своей и творчеством лирический герой Б. Пастернака, влюбленный в необоримую *Жизнь*, стремится прорваться к *Бытию*, к его тайнам. Образ взлетевшего самолета («Ночь») и взгляд летчика на

Землю с ее ежедневными суетными, но неизбежно необходимыми заботами таит в себе множество семантических полей, пробуждающих воображение, требующих разгадки сокрытых за ними смыслов. Интересно, что взгляд, направленный вниз, был одновременно и взглядом, направленным вверх. Уже сама организация скрещивания ракурсов видения действительности опосредовано выражает двойственную природу человека, отношения души и тела. Как здесь не вспомнить трагический образ роденовской женщины-кентавра? Чтобы выразить противоречивость положения человека, устремленного мыслью ввысь, к небу, к высокой духовности, но крепко удерживаемого обыденностью, О. Роден в композиции «Женщина-кентавр (1887–1889)» использовал разнонаправленные силы: одна сила – напряженно удлинённые, тянущиеся вверх, к небу руки и торс женщины; другая – упирающийся, припадающий к земле своим мощным крупом конь. Схожесть и различие приема – применение разнонаправленности сил: тяги к небу и притяжения к земному существованию – очевидна. Однако у Б. Пастернака акценты смещены несколько в иную сторону. Пастернаковский смотрящий в небо художник, которому *не спиться // В прекрасном далеке // На крытом черепицей // Старинном чердаке*, должен изобразить и выразить время, людей, их мечты, поступки, то есть всю *Жизнь* в определенную эпоху. *Плен времени* обязывает. Художник у Б. Пастернака в стихотворении «Ночь» в художественно-философском плане сродни самому О. Родену и, одновременно, созданному скульптором образу – женщине-кентавру. В этот контекст вписывается со своим пониманием человека и В. Шимборская, которая, высказывая мысль: ***если летишь вниз, все равно летишь вверх***, направляет ***ход мыслей и чувств в иное русло***. Это достигается временным отдалением от обыденности. Взлет обеспечил необходимую дистанцию между *временным* и *вечным*, дистанцию, которая позволила задуматься не только о *Жизни*, но и о месте человека в ней. Но полет (неоднозначность его очевидна) осуществлял летчик, то есть реальный человек, занятый конкретным делом. И появившийся художник – творец, но не Бог, а тоже всего лишь человек, человек во всем. Б. Пастернак не обожествляет своего героя, ибо «*Обожествление человека приводит к полному оскудению жизни, к бесчеловечности*» [Пастернак 1991: 671]. И если присмотреться внимательно к системным связям в цикле, то во многом можно увидеть, как в жизненных проявлениях –

взять те же Залы – подтверждается поэтом строка / тезис: *«Быть знаменитым некрасиво...»*. Но *«человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом»* [Пастернак 1991: 671]. Эту мысль конкретизируют в деяниях и судьбах в цикле «Когда разгуляется» не только прямо названные имена писателей (А. Блока, А. Мицкевича), композиторов (Ф. Шопена, П. Чайковского), но и имена, скрытые в подтексте – великой актрисы А. Тарасовой («Вакханалия»), поэтессы З. Гиппиус («Ветер. Четыре отрывка о Блоке»), О. Мандельштама, М. Цветаевой и др. («Душа»), а также ассоциативно возникающие имена художников – И. Левитана, И. Шишкина, скульптора О. Родена и др.

В своей концепции человека Б. Пастернак исходит из глубокого понимания уникальности каждого человека, но, в отличие от своих предшественников, утверждая эту мысль в философском плане в статье «Что такое человек?», поворачивает ее в несколько ином направлении, подчеркивая значение *совести*. Эта особенность наиболее четко прослеживается при сопоставлении высказывания Б. Пастернака с отрывком на эту тему из повести А. Герцена «Записки одного молодого человека» (конец 30-х гг. XIX в.)

А. Герцен

«Каждый человек, – говорит Гейне, – есть вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает; под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история», – и история каждого существования имеет свой интерес; это понимали Шекспир, Вальтер Скотт, Теньер, вся фламандская школа: интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление»

[Герцен 1954: 258].²

Б. Пастернак

«Каждый человек, каждый в отдельности единственен и неповторим. Потому, что целый мир заключен в его совести. Потому, что в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение»

[Пастернак 1991: 671].

Рядоположение высказываний этих писателей дает возможность обнаружить причинно-следственные связи между двумя ключевыми мыслями – Гейне / Герцена: «...под каждым надгробным камнем погребена **целая всемирная история**» – и пастернаковской: «потому, что **целый мир заключен в его совести**». Не случайно Б. Пастернак делает акцент на слове **совесть**, тем самым он свидетельствует, что его понимание человека своими корнями уходит вглубь веков, к Ветхому завету. Историк Б. Илизаров, пытаясь обнажить неуловимые, на первый взгляд, связи отдельной личности и человечества в целом с далеким прошлым, анализируя процессы возникновения человеческого сознания, изолирующую функцию языка, пишет:

«Своей двойственной функцией язык поддерживает не только существование общества, но и внутреннюю целостность, самость человеческой особы, рождение личности. Для религиозного сознания изолирующая функция языка делает возможной духовно-интимную связь с Божеством, а для обыденного сознания – связь с совестью» [Илизаров 2012(а): 15].

Слово *совесть*, играющее, как и у Б. Пастернака, такую важную роль в размышлениях историка о разделении единого в Библейские времена языка Адама на множество языков народов мира (см. сказание о Вавилонской Башне), помогает понять необычайную глубину органической связи художественного мира великого поэта с историей мыслящего человека. И, говоря словами Б. Илизарова, можно с уверенностью утверждать, что *homo sapiens* в цикле стихов «Когда разгуляется» выражен Б. Пастернаком в его *духовно-интимной связи с Божеством* («Божий мир») и *связи с совестью* («Быть знаменитым некрасиво», «Душа» и др.).

Но человек живет в истории, которая оказывает огромное влияние на него, что учитывал Б. Пастернак.

«Разве история, – говорил поэт, – оттенок нашего существования, воспитательно благотворный или педагогически гибельный, а не облегающий нас остов, по неотменимости равный окружению вселенной» [Пастернак 1991: 891–892].

Говоря о чертах историчности человека в концепции Б. Пастернака, надо иметь в виду, что это человек, который, находясь

у времени в плену, стоял и стоит перед неизбежным и трудным моральным выбором. Его, вошедшего в жизнь и действующего в эпохи великих потрясений, в том числе во времена сталинщины и нестойкой хрущевской оттепели с ее заморозками, *выбор* осуществляется в той конкретной исторической ситуации, когда действие (поступок) воплощаются, говоря словами Б. Илизарова, в *светлом* и *темном* секторах морального поля. Другими словами, в секторе *добра*, для которого *Жизнь* – высшая ценность, и *зла*, которое мешает *Жизни*, но при этом способно очаровывать [см. дет.: Илизаров 2012(б): 423–424]. В «Когда разгуляется» лирический герой, воспевая *Жизнь* во всех ее проявлениях, выбирает противостояние *Злу*, что видно из девиза / завещания: *быть живым и только, // живым и только до конца*. В словах «до конца» выражены особая решимость, сила и мужество. Герой должен быть верен жизни, но при этом *не отступить от лица*. И за это пожертвовал многим – возможностью сказать *тут и теперь* то, что хотел. Молчание стало поступком. Поэт поэтому сказал в письмах к сестре:

«То, что я пишу, все с большим приближением к тому, что думаю и чувствую, пока к печати непригодно... Я многое предвидел, а главное, я многого не в силах был принять, – я многое предвидел, но запасся терпением на такой долгий срок, как нужно. И, как я писал тебе, время мое еще далеко» [Переписка 1990: 272–274].

Но это было особое молчание. Несмотря на то, что писатель находился у *времени в плену* в полном смысле слова, он создал в романе «Доктор Живаго» яркий портрет эпохи, в которую жил и творил, глубоко осмысляя ее. И опубликовал за рубежом роман, который был удостоен Нобелевской премии. Система отреагировала незамедлительно. О своих переживаниях в связи с этим Б. Пастернак рассказал в стихотворении «Нобелевская премия».

То, что «Когда разгуляется» создавалось на склоне лет, сказалось на ходе мысли и поэтике цикла. Употребление глагольной формы *быть* в начальных стихах цикла свидетельствовало о долженствовании человека. И стихотворение «Быть знаменитым некрасиво» было адресовано к себе и к будущим поколениям художников. Это было поэтическое кредо и завещание Б. Пастернака. И человек поставал таким, каким он есть и каким должен быть, чтобы оставаться человеком. Одним из характеризующих человека XX в. моментов был особый поворот фаустовских мотивов, что требует

специального рассмотрения с привлечением аналитических подходов компаративистики.

Примечание

¹. На рис. 1, 2, 3 отчетливо видны типологические черты осени в России и ее отличия, передаваемые в еле уловимых тонах.

². Это неточный перевод цитаты из «Путевых картин» Гейне (ч. III Путешествие от Мюнхена до Генуи, гл. XXX). [См.: Комментарии Л. Гинзбург // Герцен 1954: 514].

³. На наш взгляд, уместно будет кратко рассказать о сломанной судьбе художницы, судьбе в сути своей типичной для многих творческих натур ее поколения. В определенной мере – это еще одна конкретная история, которую вбирает в себя подтекст пастернаковского стихотворения «Душа». А сколько этих историй было? Нет им числа.

Ватолина Людмила Михайловна (21. 09. 1900–23.12. 1973) прошла очень тяжелый жизненный путь. Не миновали ее ни голод 1921–1922 гг., ни сталинские репрессии – в 1938 г. был арестован как «враг народа» ее муж – ни тяготы военных лет.

Л. Ватолина родилась на станции Ржакса Кирсановского уезда Тамбовской губернии. Ее детство и юность прошли в г. Тамбове. Семья была многодетная и бедная. У Людмилы было 16 братьев и сестер, из них выжило только восемь, а остальные умерли, кто от скарлатины, кто от кори и дифтерита. Отец – Михаил Данилович Ватолин, который был разнорабочим, одно время занимался даже извозом, – очень часто болел. Вся тяжесть обеспечения семьи лежала на плечах матери будущей художницы – портнихи Татьяны Алексеевны, обшивавшей дворянок. В связи с тяжелым материальным положением семьи Л. Ватолина получила возможность учиться только в пятнадцать лет, сдав предварительно за один месяц экстерном экзамены сразу в третий класс гимназии. Благодаря упорному труду (на учебу зарабатывала сама) и огромному желанию овладеть мастерством живописи, она получила фундаментальное образование. Л. Ватолина прошла все этапы профессионального обучения, начиная с Художественной школы г. Тамбова. В 1922 г. поступает в Ленинградский художественный техникум, куда ее зачислили по представленным ею работам, потому что, когда она приехала, приемные экзамены уже были завершены. С 1926 г. учится на живописном факультете Всероссийской академии художеств в Ленинграде, которую, успешно выполнив дипломную работу, окончила в 1930 г. с присвоением ей звания художника-живописца, педагога (см.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://artchive.ru/artists/lyudmila_mihaylovna_vatolina/biograph). Она сформировалась как художник-монументалист. Казалось, судьба стала улыбаться ей. Участие в украшении г. Ленинграда к десятилетию Октябрьской революции было успешным: ее работа поучила высокую оценку в печати с воспроизведением отдельных фрагментов. В 1930 г. уехала на Дальний Восток вместе с мужем – Константином Ильичом Оляндэром, выпускником Ленинградского военно-морского училища им. М. Фрунзе, получившим назначение в Амурскую морскую флотилию – г. Сретенск и Хабаровск.

Преподавала рисование и черчение в средней школе, много рисовала, готовясь к выставке картин. Но летом 1938 г. после ареста мужа, получив распоряжение покинуть в течение трех суток г. Хабаровск, приехала вместе с малолетними детьми (дочери исполнилось пять лет, а сыну – три года) в г. Кострому. При переправе через Волгу за борт был уронен рулон со всеми картинами. Почти восьмилетний труд поглотила волжская вода. Начались долгие скитания жены «врага народа» в поисках работы.

В 1940 г. снова блеснул луч надежды: освобожден муж, с которого сняли все обвинения и направили на дальнейшее прохождение службы в г. Киев на должность начальника штаба Днепровского отряда речных кораблей (ОРК). Снова работа в 124 и 126 школах на Подоле, снова реализация творческих замыслов. Все прервала война. Очутившись в эвакуации – в деревне Барсуково (Курганская область, Каргопольский район), – не имея ни кола ни двора, скитаясь по чужим углам, как и во все последующие годы, выполняла вместе с колхозницами разнообразные сельскохозяйственные работы. Рисовать было нечем и не на чем. Несколько листов ватмана и цветные карандаши пошли на портреты парней-фронтовиков. Их барсуковские матери приносили Л. Ватолиной маленькие и подслеповатые фотографии, прося нарисовать сына в «красках». Работа эта была трудна вдвойне: во-первых, она не была творческой в полном смысле этого слова, а, во-вторых, постоянно возникала проблема создания сходства с тем, кого художница ни разу не видела. Приходилось долго расспрашивать каждую мать о том, какого цвета глаза, волосы у ее сына, как он двигался, улыбался, какой имел характер... И не было случая, чтобы об изображенном на портрете парне кто-нибудь сказал: «Нет, непохож ... Не такой он...». Платы за портреты Л. Ватолина, муж которой тоже был на фронте, не брала, понимала материнское горе. Возможно, поэтому колхозницы, обращаясь к ней, называли ее не Людмилой, а Любимой, иногда приносили молоко или ведро картошки.

1943 г. Л. Ватолину постиг еще один удар доли: муж – тогда уже капитан второго ранга – бросил свою семью и ничем и ни в чем не помог своей бывшей жене, а она осталась с детьми, не имея работы. Правда, он высылал добровольно небольшую сумму денег, но кто продавал продукты питания за деньги? Шел только обмен. Нужна была какая-нибудь *лопатина* (одежда). А где было ее взять? Вот и жили впроголодь. Иногда на еду оставалась только одна сушеная картофельная кожура. Весной, когда появлялась крапива, становилось легче.

Все последующие годы – это годы тяжелой работы, направленной на то, чтобы прокормить, воспитать и выучить детей. Кто считал ее бессонные, проводимые в трудах ночи? Да, с 1944 г. Л. Ватолина уже снова преподает в школах рисование и черчение. И хотя у нее не было не только своей мастерской, но и квартиры, она все же пишет портреты, натюрморты, пейзажи, везде и всегда делает наброски. Живопись всегда оставалась смыслом ее жизни.

Не имея поддержки и связей с творческими организациями художников, она, несмотря на свой мужественный и оптимистический характер, на упорство в достижении поставленной цели, так и не смогла осуществить своей заветной

мечты – попасть на выставку картин со своими работами. И все-таки это не была зря прожитая жизнь.

И. Дзюба назвал написанную им недавно автобиографическую книгу «Не окремо взятэ життя» (2013). Этим заголовком, слегка его перефразируя, можно – в том числе и с учетом рассказанной тут судьбы художницы Л. Ватолиной – определить и стихотворение Б. Пастернака «Душа» как *не отдельно взятое осмысление жизни*.

Из семейного архива



Л. Ватолина
Автопортрет. 1970.
Масло. Картон.
24 x 17 см



Фото 1923. Л. Ватолина
с портретом брата,
которого она нарисовала
в 1922 г. Ленинград
(Оригинал утерян)

Список использованной литературы

1. Бахтин 1986 – Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // *Литературно-критические статьи* / сост. С. Бочаров и В. Кожин. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 121–290.

2. Герцен 1954 – Герцен А. Записки *одного* молодого человека / А. И. Герцен // Полн собрание сочинений : в 30 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 1. – С. 257–316.

3. Илизаров 2012 (а) – Илизаров Б. Почетный академик Сталин и академик Марр. О языковедческой дискуссии 1950 года и проблемах с нею связанных / Б. Илизаров. – М. : Вече, 2012. – 432 с.

4. Илизаров 2012 (б) – Илизаров Б. Тайная жизнь Сталина / Б. Илизаров. – М. : Вече, 2012. – 432 с.

5. Переписка 1990 – Переписка Бориса Пастернака / вступ. статья Л. Гинзбург ; сост., подгот. текстов и комент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернак / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит, 1990.

6. Пастернак 1991 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М.: Худож. лит, 1989–1991. – Т. 4. – 90 с.

7. Силина 2013 – Силина М. Музей Родена / М. Силина // Музей Родена / отв. ред. С. Суворова. – М. : ЗАО «Изд. дом «Комсомольская правда», 2013. – 96 с.

Фаустовские мотивы. Пастернак – Милош – Леонов

И. В. Гете во второй части своей трагедии, в сущности, выводит Фауста на стезю *сотворчества* с Богом. И хотя поэт не употребляет понятие *сотворчество с Богом*, он направляет дальнейшие раздумья своих последователей в этом направлении. Эта мысль актуализируется и в наше время. Так, современный украинский писатель Мирослав Дочинець в своем романе «Бранець чорного лісу» (2012) пишет: «Кожне ремесло має свою таємницю, і живе в серці майстра. І розцвітає з-під його рук. А найбільша тайна в тому, що коли майстер творить, його оберігає Творець» [Дочинець 2012: 90]. Но в религиозно-философском плане человека, который вступил в *сотворчество с Богом*, определил и детально обосновал Н. Бердяев в книге «Самопознание»:

«...творческие дары даны человеку Богом, но и в творческие акты человека привходит элемент свободы, не детерминированный ни миром, ни Богом. Творчество есть ответ человека на призыв Бога. <...> Для Царства Божьего творчество человека необходимо. Царство Божье приходит и через творческое дело человека. <...> В глубине это есть дерзновенное сознание о нужде Бога в творческом акте человека, о Божьей тоске по творящему человеку. Творчество есть продолжение миротворения» [Бердяев 1991: 214].

С И. В. Гете, а через него и с Н. Бердяевым, был созвучный и Б. Пастернак, который, однако, расставил свои акценты в поставленной проблеме:

«Человек, – пишет он в статье «Что такое человек?», – действующее лицо. Он герой постановки, которая называется “история” или “историческое существование”. <...> Человек реален и истинен, когда он занят делом, когда он ремесленник, крестьянин или великий, незабываемо великий художник, или же ученый, творчески постигающий истину. Кое-кто из лидеров социал-демократии с одной стороны, и Ницше – с другой стороны, стремились стать поэтами или музыкантами, композиторами и потерпели неудачу. Тогда они в ярости и отрицании начали потрясать мировые устои. В них нашла свое крайнее выражение, так сказать, нетворческая часть образованного европейского общества на грани прошлого и нынешнего столетий. Думали, принимали во внимание, претендовали... Все было лишь видимостью и предположением. Какая противоположность Гете и Вагнеру, если ограничивать примеры Германией, которые сами – олицетворенное творчество, полное бытия и победы, чей каждый след остается явным и осязательным, продолжает жить» [Пастернак 1991: 671].

С ними косвенным путем перекликается Ч. Милош. Но раздумья польского поэта, становясь в диалогичные отношения с размышлениями, в частности, Н. Бердяева и Б. Пастернака, проблему творческого предназначения человека и его фаустовской тяги к творчеству направляются несколько в иную плоскость. В связи с этим текст Ч. Милоша – в отличие от текстов Н. Бердяева и Б. Пастернака, где понятия творчества взято в широком понимании, – выполняет иную функцию. Если Н. Бердяев убеждает в правоте своего представления о человеке как *сотворце с Богом*, а Б. Пастернак, формулируя ответ на вопрос: *«Что такое человек?»*, утверждает: человек проявляется непосредственно в творческом процессе, то Ч. Милош, сосредоточиваясь лишь на искусстве, заставляет задуматься над конфликтной ситуацией, в которую попадает творческая личность. Это четко прослеживается в рассказе *«Ojcowskie kłopoty»* («Отцовские хлопоты»), где речь заходит о художнике, сине купца из Акса, который, как и пастернаковский лирический герой, руководствуется принципом, провозглашенным в стихотворении русского поэта «Ночь».

Но, чтобы идти за своим призванием, художник вынужден был отказаться от работы, приносящей необходимый материальный доход, который обеспечил бы ему и положение в обществе, и уважение окружающих. С точки зрения прагматика, сын купца из Акса выглядит лодырем, нахлебником, чудаком, которой не понимает собственной выгоды. Рассказ построен в форме воображаемого виртуального диалога: его участники отдалены друг от друга огромным промежутком времени. Наш современник, которому уже известно, что этот чудака, сын купца из Акса, на самом деле является великим и всемирно известным подвижником искусства, обращается через прошедшие эпохи к отцу художника, стараясь его утешить.

« – Niepotrzebnie pan się martwił nieudanym synem. Piewnie, że przykro solidnemu i pracowitemu człowiekowi patrzeć na walkonia, który grosza nie potrafi zarobić, tylko jakieś obrazki maluje i całe życie jest na garnuszkę ojca. Ale gdyby nie on, nikt by dziś nie wiedział o kupcu z Aix. Rozsławił nazwisko waszego rodu, bo został uznany za geniusza. A co do pieniędzy, to za to, ile warte są dzisiaj jego obrazy, całe Aix, w którym dzieci rzuciły w dziwaka kamieniami, można byłoby kupić»

[Miłosz 1997: 220]

« – Не нужно вам, пан, так печалиться из-за неудачного сына. Конечно, печально солидному и трудолюбивому человеку смотреть на лодыря, который копейки не зарабатывает, а только картинку рисует и всю жизнь сидит на отцовской шее. Но если бы не он, то никто бы сегодня не знал про купца из Акса. Он прославил имя вашего рода, потому что был признан гением. А относительно денег, за то, сколько стоят его картины, можно было бы купить весь Акс, в котором дети кидали в чудака камни.

[Перевод мой. – Л. О.]

Рассказ Ч. Милоша заставляет углубиться в пастернаковское выражение: «у времени в плену», расширяя его временные и пространственные границы. Польский поэт не только раскрывает трагедию существования человека фаустовского типа с еще одной стороны, но и ставит своих героев перед выбором: отец художника решил наступить «на горло собственной песне» (В. Маяковский):

«Ja też, jak byłem młody, chciałem się tylko gapić i układać wiersze, ale przewyciężyłem swoje rozmamłanie i zmusiłem siebie do pracy. Co

*mnie po jego geniuszu, jeżeli nie zdążyłem się o tym dowiedzieć?»*² [Miłosz 1997: 220].

Сын пошел другим путем и жил уже в будущих эпохах, оставляя своих современников далеко позади. Лодырем он был только в представлении отца-купца, а в действительности трудился неустанно в своем одиночестве, обновляя искусство и раскрывая новые горизонты для человечества.

В эти диалогические отношения, которые складываются между писателями, вступает и Л. Леонов, у которого, как и у Б. Пастернака, человек – действующее лицо и герой постановки, носящей имя “история”. Но мотив фаустовского творческого начала, находя свой отзвук в произведениях Л. Леонова, развивается писателем в иной плоскости, будь то «Соть», «Дорога на океан» или «Русский лес». Его герои активно вмешиваются в ход реального существования человека, прилагая максимум усилий, в том числе и творческих, для жизнеустройства. Уже леоновский Увадьев («Соть») не только исповедует близкие Фаусту идеи: «Я целый край создам обширный, новый», но и прилагает усилия к воплощению их в жизнь.

Ср.:

Johann Wolfgang Goethe. «Faust»

*Faust: Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das letzte w?r das H?chsterrungene.
Er?ffn' ich R?ume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch t?tig-frei zu wohnen.
Gr?n das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des H?gels Kraft,
Den aufgew?lzt k?hn-emsige V?lkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase drau?en Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschie?en,
Gemeindrang eilt, die L?cke zu verschlie?en.
Ja! Diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schlu?:
**Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der t?glich sie erobern mu?.**
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein t?chtig Jahr.
Solch ein Gewimmel m?cht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.*

Леонид Леонов. «Соть»

Сон Увадьева:

*«Таинственно течет лесная ночь, и, как
речная в заводи трава, ветви отклоняются
по течению. Мир опрокидывается, и все
летит из-под ног. Склоняясь к себе на
мокрые колени, Увадьев дремлет, но и
ночная его греза все о том же.
По бесплодным пространствам Соту
несутся смятение и гомон сплава, а
невдалеке, подобные чудовищным
кристаллам, мерцают заводские корпуса,
там, в шести огромных черных ящиках, в
тишине укрощенного неистовства
происходит медленное рождение
целлюлозы. Движутся зубчатые ленты из
реки, влача на берег свою ежеминутную
добычу: уныло поют стакеры, ссылая в
темные монбланы мокрый баланс, и
Увадьеву любы вдвойне эти стальные
неоскудевающие руки. Сам он, Иван
Абрамыч Увадьев идет заводским полем
сквозь знойную, северную непогодицу;*

**Zum Augenblicke d?rft ich sagen:
Verweile doch, du bist so sch?n!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nict in ?onen untergehn. –
Im Vorgef?hl von solchem hohen Gl?ck
Cenieß ich jetzt den höchsten Augenblick.**

(Выделено мною. – Л. О.)

[Goethe1980 : 409]

одиночество томит и радует его. Ему навстречу огромным шагом, невозможным наяву, движутся Бурого и Ренне, отец Сузанны: они почему-то смеются и длинными пальцами указывают на него с высот своего страшного роста. До боли в шее он задирает голову, и ледяная изморось брызжет ему в оголившееся горло. “Спешите, спешите, товарищи, вы стоите социализм!”»

[Леонов 1970: 10]

Осуществленная во сне мечта Увадьева в реальности была его целью, наполнявшей смыслом созидания жизнь героя. Мир предстал перед ним, как для тургеневского Базарова, *мастерской*, в которой он – *работник*.

Рассматриваемые тут в диалогических отношениях произведения Б. Пастернака. Ч. Милоша и Л. Леонов позволяют высказать мысль, что обращение в них к фаустовской проблематике выражает разные стадии состояния духа у целых поколений людей, живших в эпоху социальных катаклизмов планетарного масштаба.

Ч. Милош выразил стояние духа «потерянного поколения», дополнив его воплощение Е.-М. Ремарком, Э. Хемингуэем и др. чувством глубокого сожаления об утраченной возможности видеть *Мир* так, как его видели герои И. В. Гете, Д. Конрада или величайшего лирика Хафиза Ширази (ок. 1325–1389/1390), чьи стихи и поныне являются вершиной персидской поэзии. Это было поколение, которое после пережитых потрясений в Первую мировую войну, казалось бы, навсегда утратило фаустовские устремления, о чем свидетельствует строки стихотворения «O książce» («Про книжку»), написанного в 1934 г. в Вильно:

*Już nam z twoich kart nigdy nie zaświeci
mglisty
wieczór na cichych wodach jak w prozie
Conrada,
ani chórem Faustowskim niebo nie zagada
i czoła zapomniany dawno śpiew Hafiza
chłodem swoim nie dotknie, głów nie ukołysze,
ani Norwid surowe nam odkryje prawa
dziejów, które czerwona przesłania kurzawa.*

[Милош 2000: 16]

*Уже со страниц твоих нам не
засветятся:
мглистый вечер, тихие воды, как у Конрада
прозе,
и хор Фауста не грянет с неба вскоре,
и пение Хафиза уже не может в них
зазвучать,
холодом куснуться и нас убаюкать,
Норвид тоже не откроет суровые законы
дияний, которые принесла красная пыль.*
[Подстрочник. Перевод мой. – Л. О.]

Для лирического героя стиха «O książce» Первая мировая война – и это правда – поделила *Miur* надвое: довоенный и послевоенный. То духовное состояние человека, его мировосприятие, которое было возможным в довоенный период, теперь вызывает у лирического героя ностальгию как о чем-то прекрасном, но безвозвратно утерянном для него: *już ...nigdy nie zaświeci – nie zagada – nie ukołysze ...*

Однако в рассказе «Ojcowskie kłopoty» Ч. Милош запечатлел преодоление этого состояния безнадежности (**nigdy nie**).

В отличие от лирического героя Ч. Милоша, леоновский герой не принадлежит и никогда не принадлежал к «потерянному поколению», напротив – он наполнен пробужденною революцией энергией созидания новой жизни, ради которой готов идти на самопожертвование. Все это писателем выражено не только словесной семантикой, но и семантикой ритмико-интонационной структуры текста с использованием экспрессивной лексики, которая передает и необычайную скорость движения к осуществлению увадьевской мечты, и обуздание реки, и яростное сопротивление природы, и медленное зарождение нового, и монотонность будней тяжелого, неустанного труда.

Сопоставление воплощений фаустовских мотивов в произведениях Б. Пастернака и Л. Леонова с воплощением этих мотивов в произведениях Ч. Милоша говорит о том, что *Miur* XX в. поворачивался перед их героями разными своими сторонами: для леоновских героев – это был *Miur* осуществляемых надежд, а для милошеского лиричного героя («O książce») – утратой всего светлого. Вот почему они неодинаково его прочитывали. И эта неодинаковость в прочитывании неоднозначного *Miura* требовала свою очередь от каждого соответствующего языка.

По мысли Г. Гама, высказанной им в книге «Kreuzzuge des Philologen» («Крестовые походы филологии», 1772), «мир – это язык, на котором божество говорит с человеком. Когда люди говорят, они переводят этот божественный язык на язык свой, человеческий» [цит.: Илизаров 2012: 13]. Понимать эту мысль можно так или иначе, в том числе и как метафору, но безусловным является то, что *перевести божественный язык на язык человеческий* чрезвычайно трудно, ибо существует в мире неуловимое таинство. Нелегко найти ответы на вопрос, что такое человек и его жизнь, в чем состоит

высший смысл этого существования. И насколько это трудно говорится в стихотворении Я. В Ивашкевича «Stary poeta» (1980):

«Stary poeta»

Poeta m?wi
Żono! Widzisz te dwie muchy
na parapecie jrna okna
zabite muchozolem
Tyleż one znaczą we wszechświecie
co nasze martwe ukochane psy
co leżą tu pod kamieniem

Pamiętasz ten wyraz Tropka
gdy mu się coś mówiło
a on nie rozumiał
marszczył czoło skupiał się
i nie rozumiał

Bo był zwierzątkiem

My też nie rozumiemy

Patrz mówią do nas obłoki
zorce gwiazdy
wiatry
a my nie rozumiemy

M?wią do nas przestrzenie
niebieskie
mówią drzewa rozwijające się
mówią kwiaty
rosną
i mówią
a my nie rozumiemy

I tak już będzie

Będziemy we wszechświecie
jak te dwie martwe muchy
jak te dwa zdechłe psy
jak dwie nicości
One też kochały
i chciały zrozumieć

[Iwaszkiewicz 1980: 67–68]

«Старый поэт»

Поэт говорит
Жена! Видишь те две мухи
на парапете
убитые мухозолем
То же самое значат они в мироздании
что и наши мертвые любимые псы
что лежат тут под камнем

Помнишь то выражение Топика
когда ему что-то говорилось
а он не понимал
морщил лоб сосредоточивался
и не понимал

потому что был зверьком

Мы тоже не понимаем

Смотри говорят нам облака
зори звезды
ветры
а мы не понимаем

Говорят нам просторы
небесные
говорят деревья распускающиеся
говорят цветы
растут
и говорят
а мы не понимаем

И так уж будет

Будем в мироздании
как те две мертвые мухи
как те два сдохших пса
как два ничтожества
Они тоже любили
И хотели понять

[Подстрочник. Перевод мой. – Л. О.]

Что касается Б. Пастернака, то его прочтение божественного языка в *неслыханной простоте*, выражающей сложный *Мир* и создающей его постигаемый образ. Пастернаковская *неслыханная простота* таит в себе неугасимую фастовскую жажду познания *Мира*, человека, его места и роли в *Жизни*. В то же время *неслыханная простота* – это и путь к познанию, а главное – к пониманию поэтом самого *Мироздания* и торжество человеческого духа.

Примечания

1. «**Фауст:** До гор болото, воздух заражая,
Стоит, весь труд испортить угрожая;
Прочь отвести гнилой воды застой —
Вот высший и последний подвиг мой!
Я целый край создам обширный, новый,
И пусть миллионы здесь людей живут,
Всю жизнь, в виду опасности суровой,
Надеясь лишь на свой свободный труд.
Среди холмов, на плодоносном поле
Стадам и людям будет здесь приволье;
Рай зацветет среди моих полян,
А там, вдали, пусть яростно клокочет
Морская хлябь, пускай плотину точит:
Исправят миготом каждый в ней изъян.
Я предан этой мысли! Жизни годы
Прошли не даром; ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!
Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной
Дитя, и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!
Тогда сказал бы я: мгновенье!
Прекрасно ты, продлись, постой!
И не смело б веков течение
Следа, оставленного мной!
В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой».

[Гете 2003]

²«Я тоже, когда был молодым, хотел только баклуши бить и сочинять стихи, но я поборол свою разболтанность и заставил себя работать. Что мне до гения, если я не успел про это узнать?» [Miłosz 1997: 219].

Список использованной литературы

1. Бердяев 1991 – Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 446 с.
2. Дочинець 2012 – Дочинець М. «Бранець чорного лісу». Версія роману «Вічник юнацтва» / М. Дочинець. – Львів : Апріорі, 2012. – 292 с.
3. Гете 2003 – Гете Иоганн Вольфганг. Фауст. / пер. с нем. Н. Холодковского / Иоганн Вольфганг Гете [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_hold.txt. 14 июля 2003.
4. Илизаров 2012 (а) – Илизаров Б. – Почетный академик Сталин и академик Марр. О языковедческой дискуссии 1950 года и проблемах с нею связанных / Б. Илизаров. – М. : Вече, 2012. – 432 с.
5. Илизаров 2012 (б) – Илизаров Б. Тайная жизнь Сталина / Б. Илизаров. – М. : Вече, 2012. – 432 с.
6. Леонов 1972. – Леонов Л. Соть / Л. Леонов // Собрание сочинений : в 10 т. – М. : Худож. лит., 1972. – Т. 4. – 247 с.
7. Мілош 2000 – Мілош Ч. Вибрані поезії / упоряд. і пер. з пол. С. О. Шевченка ; вступ. слово В. Семаша ; худож. оформл. Б. Р. Пікулицького / Ч. Мілош – Львів : Каменяр, 2000. – 133 с. : іл.
8. Пастернак 1991 – Пастернак Б. Собрание сочинения : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989–1991. – Т. 4.
9. Goethe 1980. – Goethe Johann Wolfgang. Faust. Urfaust. Faust I und II. Paralipomena. Goethe über «Faust» / Johann Wolfgang Goethe. – Berlin : Aufbau – Verlag Berlin und Weimer, 1980. – 780 S.
10. Iwaszkiewicz 1980 – Iwaszkiewicz J. Mapa pogody / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 87 s.
11. Miłosz 1997 – Miłosz Czesław. Piesek przidrożny / Czesław Miłosz. – Kraków : Wydawnictwo Znak, 1997. – 317 s.

Художественно-философская концепция действительности в творчестве Б. Пастернака и Я. Ивашкевича (в соавторстве с Л. Бублейник)

Проблема художественно-философских концепций действительности в творчестве Б. Пастернака и Я. Ивашкевича в сопоставительном аспекте еще не была поставлена современным литературоведением в надлежащей мере. Ее актуальность состоит в том, что сопоставление художественных миров Я. Ивашкевича и Б. Пастернака

не только расширяет горизонт представлений о *Бытии* в двух его ипостасях – как явления абстрактного и одновременно как реального существования всего сущего, – но и стимулирует поиски новых путей познания действительности и человека. Этим объясняется актуальность темы и вызвана необходимость через поэтику, анализируя роман Я. Ивашкевича «*Chwała i sława*» и цикл Б. Пастернака «Когда разгуляется», раскрыть диалогические отношения между художественно-философскими концепциями действительности польского и русского писателей.

Отправной методологической точкой для достижения поставленной цели служат философские размышления и теоретические положения М. Бахтина, высказанные им в записях «К философским основам гуманитарных наук»: «Предмет гуманитарных наук, – пишет М. Бахтин, – выразительное и говорящее бытие. <...> Но бытие выражения двусторонне; оно осуществляется только во взаимодействии двух сознаний (я и другого); взаимопроникновение с сохранением дистанции; это – поле встречи двух сознаний, зона их внутреннего контакта» [Бахтин 1996: 8]. Эта мысль М. Бахтина дает возможность выстроить довольно сложную схему взаимодействий двух типов сознания – *Я и сознания Другого* в романе Я. Ивашкевича «*Chwała i sława*» и *Я и сознание Другого* в цикле стихов Б. Пастернака «Когда разгуляется». Выбор опирается не на сюжетно-тематическую общность этих произведений – изображение, например, событий Первой мировой и гражданской войн (за такими признаками могли бы быть сопоставлены романы «*Chwała i sława*» и «Доктор Живаго»), а на близость самих подходов к проблемам *Бытия*. Тема эта обширна, сложна многогранна, ее невозможно раскрыть в рамках одного подраздела, а поэтому целесообразно сосредоточится на парадигме *я для себя – я для другого* как на одном из ключевых моментов *Бытия*, его проявлений. Фактически речь пойдет о месте человека на Земле и в Космосе (тут и теперь) и о его попытках осмыслить это.

Специфика произведений Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, выбранных для рассмотрения, выражается в том, что всеобъемлющая концепция действительности в них принадлежит, с одной стороны, авторам / нарраторам; с другой – их персонажам: композитору Эдгару Шиллеру («*Chwała i sława*») и лирическому герою (*alter ego* Б. Пастернака) из «Когда разгуляется», которым свойственно самонаблюдение. При этом важно подчеркнуть, что «философское и этическое самосозерцание (*я для себя*) и созерцание себя в зеркале (*я*

для другого, точки зрения другого)» [Бахтин 1996: 9], эта двойная направленность находит свое выражение у обоих писателей уже в самой структуре фраз. Так, строки: «*Быть знаменитым некрасиво. // Не это поднимает ввысь. // Не надо заводить архива, // Над рукописями трястись*», – направлены и на себя (бахтинское я для себя), и на другого. Обращение пастернаковского лирического героя к другому в определенной мере дидактично: «*Быть знаменитым некрасиво*» – выражает этическую норму для всех, но при этом в нем есть скрытое личное намерение – жить так, чтобы другой тоже воспринимал поэта таким, каким он является теперь и таким, каким хочет быть всегда: «*Живым и только до конца*» [Пастернак 1989: 74].

В подобном направлении – я к себе и одновременно я к другому – текут мысли Эдгара Шиллера:

«Edgar godzinami mógł siedzieć na tej ławce i patrzeć, jak orzą.

– To jest prawdziwa praca – powiedział sobie – a ja co? Jak ta wążka nad wodą.

Było takie miejsce za parkiem, ale po przeciwnej stronie. Na zielonej łące widniało nieduże “oczko” głębokiej wody. I nad nim, nad czernią stawiku wznosiły się zawsze niebieskie, chrupkie wążki. Edgar ilekroć popatrywał na te wątle stworzenia, wzdychał.

“I jeszcze – pomyślał – brak pewności, że to, co jest dla mnie tak ważne subiektywnie, ma jakąkolwiek wartość obiektywną. Bo przecież obchodzi mnie naprawdę na świecie tylko moja muzyka, a ponieważ nikogo innego moja muzyka n a p r a w d ę nie obchodzi, stąd płynie samotność“».

[Iwaszkiewicz 1977a: 253]

«Эдгар мог часами сидеть на этой скамейке, наблюдая за пахарями.

“Вот это настоящий труд, – говорил себе Эдгар, – а что я? Как та стрекоза над водой”.

За парком, но в противоположной стороне было одно место – на зеленом лугу виднелся небольшой “глазок” довольно глубокой воды. И над ним, над чернотой крошечного пруда, непрерывно кружились голубые нежные стрекозы. Каждый раз, глядя на эти хрупкие создания, Эдгар вздыхал.

“И еще я не уверен, – думал он, – имеет ли хоть какую-нибудь объективную ценность то, что столь важно для меня субъективно. Ведь на целом свете для меня по-настоящему не существует ничего, кроме моей музыки; если же в действительности она никого, кроме меня, по-

настоящему не трогает, то это и есть причина одиночества“».

[Ивашкевич 1965а: 262]

В отличие от лирического героя Б. Пастернака, убежденного в том, что искусство необходимо не только ему, но и *другому*, однако вынужденного сопротивляться прежде всего государственной системе, чтобы под ее давлением *не изменить самому себе-поэту*, Эдгар, не отступая тоже от творческих принципов, все же сильно сомневался в необходимости своей музыки для народа, для родного ему Ловича, для Польши. Все это говорит о том, что в его размышлениях, обращенных *к себе*, возникает понятие *другого*. Без отражения себя в *другом* художник – одинок. Между позицией Эдгара (*для себя*), – говоря словами Б. Пастернака, *не отступиться от лица* – и насущными потребностями *другого*, конечно, возникает определенного рода конфликт: художник, который часто видит больше и на много лет дальше, чем его современники, который глубже их понимает действительность, уходит далеко вперед. Это очень точно выразила М. Цветаева, оценивая в статье «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)» роль и место В. Маяковского в русской поэзии:

«...своими быстрыми ногами, – писала она, – Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то, за каким-то поворотом, долго еще нас будет ждать» [Цветаева 1991: 293].

Это же можно сказать и о Б. Пастернаке.

Возникающая в таких случаях дистанция хотя и заставляет страдать художника-гения, жаждущего отклика современников, но он не идет на уступки их вкусам и не изменяет себе. Вот почему ивашкевичевский Эдгар, творческая личность большого масштаба, разделяет мысли Я. Ивашкевича-поэта, выраженные им в «*Ściemnych ścieżkach*»:

I jakie dobrać słowa, jakie dobrać nuty,
Aby nie brzmiały gorzko niby śmiech na grobir?
i poprzez wszystkie skargi i wszystkie zarzuty
Pozostać wiernym – wiernym sobie.

[Iwaszkiewicz 2008: 239]

И какие подобрать слова, какие подобрать ноты,
Чтобы не звучали горько будто смех на гробе?
и вопреки всем жалобам и упрекам
Остаться верным – верным себе.

[Подстрочник. Перевод мой, Л. О.]

Но на *поле встречи двух сознаний* может возникнуть конфликт иного типа, на который обратил внимание Я. Ивашкевич, записав

15 ноября 1942 г. в «Dzienniku» (в дневнике) о своих расхождениях с поэтом, прозаиком, литературным критиком Владимиром Петшаком (1913–1944), вскоре погибшем в Варшавском восстании:

«Wczoraj był u mnie Włodek «Вчера был у меня Влодек Pietrzak. <...> Czytałem Włodkowi Петшака.»
...trochę wierszy z moich Ciemnych <...> Читал Влодку ... немного ścieżek. Tam jest jeden taki, który стихов из моих «Темных się kończy wierszem: “być wiernym – тропинок». Там есть один такой, wiernym, wiernym, sobie...”, na co который кончается стихом: mi Włodek powiedział, że **nie uważa** “Быть верным – верным, верным, tego za takie ważne, aby себе...”, na что **Влодек** сказал, **dochowywać wierności sobie. Jest** что **не считает это таким on ostatnio bardzo smutny i** **важным, чтобы сберечь niespokojny. Czyżby go właśnie** **верность себе. Он в последнее nużyła wierność sobie? Czyżby** время печальный и беспокойный. trudno mu było być tam, gdzie jest? Если бы его именно изнуряла Tak myślę i sądzę, że bardzo się верность себе? Если бы ему было męczy, ale trudno, jeżeli chce być трудно быть там, gdzie он naprawdę kimś, musi zerwać ze находится? Так мыслит и судит, swoim dotychczasowym otoczeniem» потому что мучается, но (Выделено мною. – Л. О.) трудно, если хочет быть

[Iwaszkiewicz, 2008: 238–239].

действительно кем-то, должен порвать со своим прежним окружением».

[Подстрочник. Перевод мой. – Л. О]

Эта запись говорит о том, что Я. Ивашкевича сближает с Б. Пастернаком не только убежденность для себя лично в необходимости *не отступиться от лица*, но и активная позиция в этом отношении к *другому*. Как и Б. Пастернак, Я. Ивашкевич борется за человека в человеке – в этом случае конкретного человека, за его *самость*, *неповторимость*, за его *ответственность* перед самим собой.

Оба осознавали не только в плане философском, но и в плане, говоря словами А. Платонова, необходимости экзистенциального выбора.

Сопоставление похожих и одновременно в определенной мере полемических мыслей Б. Пастернака и Я. Ивашкевича углубляют

понимание драматического, а временами и трагического положения великого творческого таланта в том пространстве и времени и в том окружении, в каком он существует.

Эдгару в конце своей жизни удалось убедиться в том, что его искусство нашло отклик в другом. Глава «Kwartet d-mollt» была ответом на все сомнения композитора:

«I przyszedł Edgarowi na myśl słowa listu Janusza: listu od wszystkich? Kto tu przesyła pozdrowienia jego własnym głosem? Więc naprawdę artysta tworzący nie jest samotny, tuż obok niego, wszędzie “w eterze” są głosy jego bliskich, którzy obcują z nim, kochają go, wierzą w niego?»

[Iwaszkiewicz 1977b: 310]

«И тут ему вспомнились слова из письма Януша – может быть, это письмо от всех? Кто посылает ему привет его же собственным голосом? Так, значит, художник-творец действительно не одинок? Рядом, вокруг него, повсюду “в эфире” голоса его близких, которые стремятся к нему, любят его, верят в него?»

[Ивашкевич 1965b: 298]

Что же касается Б. Пастернака, то он такой ответ получил в письмах В. Шаламова, А. Эфрон, О. М. Фрейденберг, где разговор шел об откликах на роман «Доктор Живаго», а также о присуждении поэту Нобелевской премии, от которой его вынудили отказаться.

Создавая многомерную картину действительности, оба писателя неслучайно в структуру своих произведений – как одну из главных ее составляющих, как смыслообразующий элемент – включили музыку, потому что она является выражением вечного и одновременно утверждением общечеловеческих ценностей в их национальном *Бытии*. Музыка выбрана Я. Ивашкевичем очень удачно: только она, не требуя перевода на другие языки, способна выступить объединяющим народы началом.

Сцена под Броховым времен фашистской оккупации в романе «Chwała i sława» вводит в текст тему Ф. Шопена, которая содержит два смысловых плана – национальный и общечеловеческий.

«– Patrzicie, to Brochów – « – Да ведь это Брохов! – сказала powiedziała Ola. вдруг Оля.

Andrzej odwrócił się ku niej z Анджей обернулся.

przedniego siedzenia.

– Брохов? А что это такое? –

– Brochów? Co to jest? – spytał.

спросил он.

– *To jest kościół, w którym brali ślub rodzice Chopina.*

<...>

Spychała wruszył ramionami.

– *Coż to wszystko znaczy wobec tego, cośmy widzieli po drodze?*

<...>

Andrzej niechętnie odwrócił się w jego stronę.

– *Nie trzeba tak mówić, proszę pana...<...> Naprawdę nigdy nie wiadomo na tym świecie, co jest ważniejsze. Jedno przechodzi i odsłania drugie, jak w górach. Z daleka nigdy nie wiadomo, który szczyt jest wyższy... Nie powinien pan nas zniechęcać».*

[Iwaszkiewicz 1977в: 68]

– *Это костел, в котором венчались родители Шопена. <...> Спыхала пожал плечами.*

– *Что все это значит по сравнению с тем, что мы видели по дороге!*

Анджей медленно повернулся к нему.

– *Не надо так говорить...<...>*

Как узнать, что на этом свете самое важное? Всегда ведь одно заслоняет собой другое, как в горах. Издали никогда не видно, какая вершина самая высокая... Не надо убивать в нас интерес к жизни».

[Ивашкевич 1965в: 24].

Важно, рассматривая концепции действительности польского и русского писателей, подчеркнуть, что музыка Ф. Шопена для Б. Пастернака является не только составной частью их творчества, но и мировоззрения, и художественно-эстетических взглядов. Все, что Б. Пастернак говорит о Ф. Шопене, соотносится с мыслями, высказанными героем романа «Chwała i sława» о вершинах.

Музыка – как своеобразная интертекстуализация – входит в ткань текстов Я. Ивашкевича и Б. Пастернака вместе с именами композиторов, с ее описательными образами, контекстуальными синонимами, которые пронизывают роман «Chwała i sława», а также с ритмико-интонационным рисунком такого стиха из цикла «Когда разгуляется», как «Снег идет...».

Концепция действительности Я. Ивашкевича и Б. Пастернака определяется тем, что ее структура вбирает в себя многовековое культурное наследие разных народов и эпох. Мысль Д. Лихачева: «Все тысячелетия человеческой культуры были в равной степени актуальны, остры и сиюминутны для Пастернака» [Лихачев 1990: 21], – в полной мере характеризует и творчество Я. Ивашкевича. Но отличие состоит в том, что в художественной системе пастернаковского цикла «Когда разгуляется» обращение к живописным картинам художников создавало сложный ракурс видения разных

природных состояний. Сначала пейзаж представлял непосредственно в восприятии лиричного героя (я – к себе), который одновременно, с одной стороны, начинал, вроде бы обращаясь к другому, напоминать, как такое состояние природы было изображено разными мастерами живописи, давая тем самым тему для размышлений; с другой стороны – таким образом поэт создавал впечатление, что сама природа и есть великим художником. В свою очередь, Я. Ивашкевич, сосредоточивая внимание на творчестве, например Караваджо, обнаруживал схожесть полотен великого итальянца с музыкой Людвига ван Бетховена:

«Ogromny, jasny kłęb koński, «Огромный светлый конский który zajmował całą przestrzeń круп, занимавший почти все obrazu o nawróceniu świętego полотно картины “Обращение Pawła i stanowił główną jego святого Павла” и составлявший treść, “nappełnienie ram – był tak ее основное содержание, “напол- patetyczny, ogromny, a zarazem нение” рамы, был точно таким nie dający się wyjaśnić, jak jakiś же патетическим, величествен- fragment Beethovenowskiego ным и одновременно не подда- kwartetu”».

[Iwaszkiewicz 1977в: 169]

нибудь фрагмент бетховенского квартета».

[Ивашкевич 1965б: 161]

Все, связанное с высоким искусством, является *бытием выражения* сокровенных дум человека, *бытием выражения* их полета, борьбы, сильнейших чувств, трагедий и т. п. Но, как подчеркивает В. Биbihин, *Бытие*, по М. Хайдеггеру, не только день, но и ночь [Биbihин 1993: 8]. И эта *ночь, темень* у Б. Пастернака помещены в подтекст стиха «Душа», она скрывается за строками других стихотворений – «...у времени в плену», «Всем тем, кому я доверял, // И с давних пор уже не верен. // Я человека потерял» и т. д.

У Я. Ивашкевича *ночь Бытия* возникает на страницах, где описано оккупацию Польши. Иногда трагично сталкиваются *день / свет Бытия* с его страшной, нечеловеческой *ночью*. Это особенно ярко изображено в сцене концерта Эльжбеты Шиллер в Варшаве, когда вместе с прекрасными звуками ее голоса зазвучали и первые выстрелы из Варшавского гетто.

Итак, обе концепции действительности, выражены в романе Я. Ивашкевича «Chwała i sława», в его «Dziennikach» и в цикле стихов

Б. Пастернака «Когда разгуляется», во многих моментах созвучны. Это объясняется тем, что писатели жили и писали в одно и то же историческое время, которое не могло не актуализировать в их представлениях подобные чувства и мысли, вызывать чем-то похожие образы. И не только потому, что, говоря о концепциях действительности обоих писателей, нельзя миновать и факт вынужденного и осознанного молчания. Б. Пастернак говорит об этом прямо, а у Я. Ивашкевича оно припрятано. Писатель глубоко печалится по поводу гибели молодых участников антифашистского Сопротивления – Гомбеков, но при этом оставляет за текстом события Варшавского восстания, хотя писатель не мог забыть и не забывал (о чем свидетельствуют его дневники) погибших в нем героев – ни К. К. Бачинского, ни В. Петшака, ни многих других, кто во время оккупации скрывался у него в Стависке. Такое красноречивое молчание тоже является особой формой выражения созвучия, которое еще более явственно подчеркивает диалог между писателями.

На завершение необходимо добавить, что философский смысл этих двух концепций действительности требует более детального рассмотрения, прежде всего с учетом их стимулирующей роли в развитии дальнейших осмыслений таких понятий, как *Бытие и реальность*. Тут важно не только высказанное Б. Пастернаком и Я. Ивашкевичем, но и то, что скрывается за их молчанием, пробуждая мысли в головах новых поколений, которые живут и действуют в иные времена.

Список использованной литературы

1. Бахтин 1996 – Бахтин М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Бахтин. – М. : Русс. словари, 1996. – Т. 5. – 731 с.
2. Бибихин 1993 – Бибихин В. Дело Хайдеггера // М. Хайдеггер. Время и бытие : статьи и выступления : пер. с нем. / В. Бибихин. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
3. Ивашкеич 1965а – Ивашкевич Я. Хвала и слава : в 3 т. / Я. Ивашкевич. – М. : Прогресс, 1965. – Т. 1. – 507 с.
4. Ивашкеич 1965б – Ивашкевич Я. Хвала и слава / Я. Ивашкевич. – М. : Прогресс, 1965. – Т. 2. – 416 с.
5. Ивашкеич 1965в – Ивашкевич Я. Хвала и слава / Я. Ивашкевич. – М. : Прогресс, 1965. – Т. 3. – 359 с.
6. Лихачев 1989 – Лихачев Д. Борис Леонидович Пастернак / Б. Пастернак // Собрание сочинений : в 5 т. / Д. Лихачев – М. : Худож. лит, 1989. – Т. 1. – С. 5–44.

7. Пастернак 1989 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 751 с.
8. Пастернак 1989а – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит, 1989. – Т. 2. – 703 с.
9. Пастернак 1990 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит, 1990. – Т. 3. – 734 с.
10. Пастернак 1991 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит, 1990. – Т. 4. – 910 с.
11. Цветаева 1991 – Цветаева М. Об искусстве / М. Цветаева. – М. : Искусство, 1991. – 479 с.
12. Iwaszkiewicz 2008 – Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911 – 1955 / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 2008. – 276 s.
13. Iwaszkiewicz 1977a – Iwaszkiewicz J. Sława i chwala / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : PIW, 1977. – Т. 1. – 379 s.
14. Iwaszkiewicz 1977в – Iwaszkiewicz J. Sława i chwala / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : PIW, 1977. – Т. 2. – 432 s.
15. Iwaszkiewicz 1977с – Iwaszkiewicz J. Sława i chwala / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : PIW, 1977. – Т. 3. – 504 s.

Музыка в цикле «Когда разгуляется» и в других произведениях поэта как выражение духовного мира

В мировосприятии, в художественно-философской системе Б. Пастернака – следовательно, и в его художественном мире – большую и многоплановую роль играет музыка. И чтобы яснее очертить эту роль, показав, с одной стороны, проявление в художественно-философской системе писателя типологических свойств, а с другой – ярко выраженного своеобразия, целесообразно пойти путем компаративистики, выясняя характер вхождения музыки в словесную ткань текстов Б. Пастернака (1890–1960) и Я. Ивашкевича (1894–1980). Ведь анализ имеющихся сходств и различий в обращении русского и польского писателей к музыке – этому наиболее сильному в эмоциональном отношении выразительно-образительному средству – может служить доказательством обоснованности выводов, сделанных относительно творчества как Б. Пастернака, так Я. Ивашкевича.

Выбор для сопоставления не является случайным. Почти ровесники, они оба получили профессиональное музыкальное образование, оба в поэзии и эпических полотнах отразили одну и ту же историческую эпоху – начала и середины XX в., эпоху революций,

гражданской войны в России, Первой и Второй мировых войн. И, наконец, оба были связаны с традициями Л. Толстого, оба вобрали музыку как одну из образующих смысл составных в свою художественную систему. Следует заметить, что при сопоставлении нельзя упускать из виду и тот постоянный интерес, который проявлял Б. Пастернак к Польше (стихотворение «Трава и камни», переводы из Ю. Словацкого и Б. Лесьмяна), а Я. Ивашкевич к России («Chwała i sława», «Танго», «Dzień lipcowy» и др.).

Существенны и мировоззренческие особенности обоих писателей, которым было свойственно во многом воспринимать и осмыслять мир через музыку, ее структурные и образно-выразительные возможности.

Доказательством музыкального мышления у Б. Пастернака служат прежде всего его автобиографические повести «Охранная грамота» и «Люди и положения», в которых поэт сам себя характеризует в этом отношении.

Подобное, но опосредованное подтверждение наличию музыкального мышления у Я. Ивашкевича содержится в его воспоминаниях о поэте Яне Лехоне (очерк-портрет «Lechoń»):

«Przypadkiem otworzyłem radio dziś rano o godzinie 8 i trafiłem na rozgłośnie „Kraj”. Eichler?wna m?wiła wiersze Jana Lechonia przy muzyce Karola Szymanowskiego. Ktoś bardzo dobrze grał preludia i etiudy. Eichler?wna cudownie m?wiła wiersze (zachowując – o dziwo! – rytm i respektując przecinki i kropki). Była to jedna z najpiękniejszych audycji, jakie słyszałem. Wiersze Lechonia nabrały innej barwy, innego znaczenia w chwili spełnienia się jego tragicznego, żalostnego losu. I tak to współbrzmiało doskonale z muzyką Szymanowskiego – tego najstarszego skamandryty... Przypomniałem sobie emigracyjny wiersz Lechonia pt. “Niebo”:

*Śniło mi się dziś niebo: zaraz je poznałem
Po zapachu koniczyn i śpiewie skowronka,
Cykały w trawie świerszcze, falowała łąka,
I wiem, że był tam Pan Bóg, choć Go nie widziałem.*

*Nie widziałem aniołów, ale nad ugory,
Z szumem białe swe skrzydła podniosły bociany,
I były jeszcze jakieś buki i jawory,
Kt?re w wiatru poszumie grały jak organy.*

A później niby wielki robak świętojański

*Srebrny księżyc rozświetlił Akropolu gruzy,
Nad którymi wysoko stał Paweł Kochański
I grał w tej boskiej ciszy “Źródło Aretuzy.”*

I kiedy tak słuchałem tej audycji, ujrzałem wyraźnie namacalne pokrewieństwo pomiędzy tą muzyką i tą poezją. Coś nieoczekiwanie wspólnego.

*...Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczy główną
Powiem ci: śmierć i miłość – obydwie zarówno...*

Istnieje wspólne im obu zamięślenie do rzeczy ostatecznych, miłości i śmierci, owo napięcie muzyki i poezji, jak naprężonej wstęgi jedwabnej, co łączy ich twórczość wspólnym pomostem; stąd tak trafnie ilustrowała “srebrne i czarne” wiersze pozlocista muzyka»¹ [Iwaszkiewicz 1984: 28–29].

В приведенном фрагменте следует обратить особое внимание на две важные фразы: «...*kiedy tak słuchałem tej audycji, ujrzałem wyraźnie namacalne pokrewieństwo pomiędzy tą muzyką i tą poezją. Coś nieoczekiwanie wspólnego*» («...когда я так слушал ту передачу, увидел отчетливо осязаемое родство между той музыкой и той поэзией. Что-то неожиданно общее»).

Высказанные Я. Ивашкевичем в очерке «Lechoń» мысли убеждают, что к открытию *неожиданно общих* связей между поэзией и музыкой может прийти лишь тот человек, которому свойственно музыкальное мышление.

Тут необходимо, несколько отступив от прямого изложения темы, заметить, что теснейшую связь между музыкой и поэзией особенно глубоко и тонко ощущала и пианистка М. Юдина. В ее статье «Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса» (1968–1969) содержатся мысли, позволяющие не только по-новому осознать органичность музыкальности в творчестве Б. Пастернака, на которого она ссылается, а также воспринять образ шопеновской музыки у Я. Ивашкевича, вспомнив его произведения, посвященные великому польскому композитору: М. Юдина заставляет понять сущность соотношений выраженного *общего жизненного содержания*, с одной стороны, средствами музыки, а с другой – слова.

Б. Пастернак и Я. Ивашкевич принадлежали к таким щедро и разносторонне одаренным художественным натурам, как М. Лермонтов, В. Маяковский в России; Т. Шевченко², А. Довженко, Б. Лепкий в Украине; Ю. Словацкий, С. Выспянский, С. Виткевич (Виткаций) в Польше и многие другие. Музыкально одаренной была и Леся

Украинка. Им природой дана возможность полностью и в равной степени реализоваться, выражая свое видение мира и человека в разных видах искусства. Если уж и говорить о *синтезе искусств* в литературе, то только с определенной долей понимания того, где, на каком уровне человеческой психики этот синтез образуется, ибо в литературных текстах – как таковых – нет ни музыки, ни живописи. И в то же время они есть. *Синтез искусств*, видимо, формируется в глубинах писательской психики, возникая где-то в подсознании, переходя в сознание или оставаясь на уровне интуиции. И только затем, через всемогущее *слово* – в стихах или в прозе – создаются не музыка или живопись, а их *образы / фикции*.

Говоря о роли музыки в художественно-философских системах Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, необходимо иметь в виду, что музыка является структурообразующим элементом в произведениях обоих писателей, потому что она – существенная составная часть их мировоззрения и мировосприятия. Это положение относительно Б. Пастернака и Я. Ивашкевича подтверждается не только их художественными текстами, но и литературно-критической мыслью обоих писателей. Так, анализируя драматургию В. Шекспира, Б. Пастернак писал:

«В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами как музыкальными ладами.

Их чередование составляет главное отличие Шекспировской драматургии, душу его театра, тот широчайший скрытый ритм мысли и настроения, о котором говорилось в заметке о “Гамлете”» (Выделено мной. – Л. О.). [Пастернак 1991: 430].

В цитируемом фрагменте текста обращает на себя особое внимание фраза: *«он (В. Шекспир – Л. О.) пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами как музыкальными ладами»*. Это тот самый момент, который наталкивает мысль на еще одну характерную черту поэтики русского и польского писателей: Б. Пастернак и Я. Ивашкевич в своих текстах, описывая музыкальные лады, создавали – с опорой на ритмико-мелодичную основу произведений тех или иных композиторов – волнующую эмоциональную атмосферу, настраивающую психическую энергию реципиента не только на переживания

разнообразных чувств, но и на раздумья, на осмысление чего-то таинственного в *Бытии*. Создавая эффект слушания музыки, Б. Пастернак и Я. Ивашкевич активизировали, говоря словами М. Юдиной, «познавательный процесс высокого уровня, труд синтетический, включающий и эмоциональную сферу в непрерывной динамике и феноменологии»³ [Юдина 2012].

Оба писателя, передавая характер игры музыканта, создавая образ исполняемой музыки – будь то Александр Скрябин, Сергей Рахманинов, Фредерик Шопен, Людвиг ван Бетховен, Петр Чайковский, Иоганнес Брамс или иной композитор, – вызывая разнообразные суггестивные переживания, в то же время ставили перед собой и особую сверхзадачу. Они с помощью музыки выражали полноту жизни, активизируя тем самым сознание и подсознание реципиента, пробуждая такое его воображение, которое опиралось не только на изображенные зрительные образы, но и на мелодико-ритмическую организацию симфоний, опер, мазурок, вальсов, квартетов и т. д.

Возможно, не будет ошибочным утверждение, что оба писателя в своем понимании *Жизни* согласуются с тем всеохватывающим ее определением, которое дал ей Габриель Гарсия Маркес и которое – именно благодаря этой всеохватности – было выбрано эпитафией к роману о М. Коцюбинском украинским писателем М. Слабошпицьким:

*Життя – це не тільки те, що людина
прожила, але й те, що вона пам'ятає,
й те, що вона про це розповідає.*

[Слабошпицький 2012: 5]

Соглашаясь с высказыванием Г. Маркеса, тем не менее необходимо добавить: как и каким способом люди (этом случае Б. Пастернак и Я. Ивашкевич) рассказывают о пережитом с помощью музыки, обогащая (в том числе и эмоционально) память своего народа и человечества в целом, а значит и жизнь многих последующих поколений. Но углубляясь в поэтику, не следует забывать очень важных суждений М. Юдиной о природе и назначении самого процесса восприятия музыкальных произведений:

«*Слушание музыки, – писала она, – не есть удовольствие. Оно является ответом на грандиозный труд композитора и чрезвычайно ответственный труд художника-исполнителя*» [Юдина 2012].

Иными словами, анализируя способы создания образов музыки у Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, необходимо учитывать не только передачу *гедонистического ее восприятия* – хотя и это не следует сбрасывать со счетов – но, главным образом такого свойства ее слушания, как *познание слухом* (Б. Л. Яворский). Поэтика обоих писателей была направлена на то, чтобы прежде всего активизировать у реципиента работу того сознания, которое пробуждается музыкой. Такая поэтика, которая опирается не только на зрительные, но и на слуховые образы, способствует всестороннему развитию способностей человека проникать во все пласты *Жизни*, живой и неживой природы. Через *познание слухом* постигаются и осмысливаются все формы, в которых *Мир*, постоянно перевоплощаясь, переливаясь из одной формы в другую, предстает в неизмеримом и неисчислимом богатстве разнообразия своего существования. В поэтике Б. Пастернака и Я. Ивашкевича звуки, ритмы, мелодии синтезируются с многокрасочностью *Жизни*, благодаря чему *Мир* не утрачивает целостности. И человек ощущает себя той неотъемлемой частью *Мироздания*, которая стремится осознать это.

Результат достигался одним из тех приемов, к которому прибегали оба писателя, приемом описания *исполнения* музыкального произведения и непосредственного его *восприятия* слушателем. Но при этом каждый писатель вносил нечто новое даже в сам этот прием, обогащая своим опытом его смыслообразующие возможности. В частности, для Я. Ивашкевича – в отличие от Б. Пастернака – не существует *музыки без имени* [см.: Cronczewski 2008: 17]. Название «*Muzyka wieczorem*» («Музыка вечером», 1980) является скорее исключением из правила, чем закономерностью. Польский писатель всегда идет от конкретного произведения, *будь то «Wals-cis-moll»* [Iwaszkiewicz 2008: 499], «*Вальс ля-бемоль мажор (op. 34, №1)*» [Ивашкевич 1989: 125] великого Ф. Шопена или «*Соната...*» («*To bardzo piękna rzecz, zupełnie nowa. Sonata es-moll Edgara Szylera*» [Ивашкевич 1977: 24]) или «*Kwartet d-moll*» [Ивашкевич 1989: 307–310] фиктивного композитора, героя трилогии «*Chwała i sława*» – Эдгара Шиллера. Не стал исключением и рассказ «*Tano*»:

– *Wiecznie ten Drugi Koncert Rachmaninowa* (выделено мною. – Л. О.), – *pomyślał Kazio*.

A ojciec grał, jak gdyby słuchały go miliony ludzi. Z całym oddaniem, tym jego słynnym abandon, wywodził nieśmiertelny frazes, który nawet

czasami w nocy prześladował Kazia, śnił mu się niby koszmar, a jednocześnie wywoływał wspomnienia najwcześniejszego dzieciństwa.

Przy czym tych powtarzających się dwóch nutek i jeszcze dwóch nie łączył w jeden frazes, tylko wystukiwał je osobno, mocno portamento, co podnosiło jeszcze patos tego momentu»⁴ [Iwaszkiewicz 1981: 7].

Я. Ивашкевич, назвав произведение «Второй концерт Рахманинова», описав характер его исполнения отцом Казио и трансформацию сыновьего восприятия концерта в этом исполнении, поставил реципиента в диалогические отношения с героем своего произведения. Ведь реципиент и сам слушал этот рахманиновский концерт, вызывающий у него, вероятно, и схожие и несхожие мысли и переживания. Отсюда вытекает та многогранность смысла описанного Я. Ивашкевичем эпизода, которая является своеобразным залогом жизненности «Второго концерта С. Рахманинова». И – как следствие – обретение иного значения слова *wiecznie* (вечно) после завершения фрагмента. Если в его начале слово *wiecznie* передавало раздражение, досаду и ему соответствовали контекстуальные синонимы – *снова, опять, бесконечно*, то при обратном чтении (Н. Гей) слово *wiecznie* стало обозначать бессмертие рахманиновского гения. Важно, что и Я. Ивашкевич, и Б. Пастернак, насыщая бахтинское *времяпространство* – хронотоп – музыкой, способствуют тем самым *познанию слухом* самого *Бытия*, поднимают душу к ее высоким устремлениям, к осознанию ее взлетов и падений, к острому сопереживанию болям и страданиям человеческого сердца. В пастернаковской «*Истории одной контроктавы*» эмоциональное воспроизведение исполнительских особенностей органиста вызывает такое *слушание музыки*, о котором говорила М. Юдина:

«Органист играл, позабыв обо всем на свете. Одна инвенция сменялась другой. Случалась и такая, где вся звуковая знать верхов не приметно, друг за дружкой перебралась в басы. Тут, в баронии благородных октав, верх надо всем взяла одна, сильнейшая и благороднейшая, и завладела темой безраздельно. Тема приближалась к органному пункту, шумно развивая неслыханную, угрожающую скорость. Она благополучно пронеслась мимо последнего звена секвенции; от доминанты ее отделяло несколько шагов, как вдруг вся инвенция, – инвенция целиком, сразу в одно мгновение ока непоправимо катастрофически осиротела, словно со всех звуков одновременно посшибали шапки или сами они, всю толпой пообнажили головы; когда, на рискованнейшем повороте одного

басового предложения, орган отказал двум клавишам в повиновении и из грандиозного бастиона труб и клапанов рванулся какой-то нечеловеческий крик, нечеловеческий от того, что он казался принадлежащим человеку» [Пастернак 199: 441–442].

Словесная и одновременно музыкальная фраза: «...орган отказал двум клавишам в повиновении и из грандиозного бастиона труб и клапанов рванулся какой-то нечеловеческий крик, нечеловеческий от того, что он казался принадлежащим человеку», – через тему крика вводит «Историю одной контроктавы» в широкий контекст европейской литературы и искусства. Эта фраза откликается на картину Э. Мунка «Крик», на одноименную повесть С. Пшибышевского, философскую поэзию В. Шимборской и стихотворение Лины Костенко «*Не жарт, не шоу, не реприза...*»:

*Не жарт, не шоу, не реприза,
не яв, не сон, не імпровіз.*

Життя – це криза,

криза,

криза.

Життя – це криза,

не круїз.

[Костенко 2012: 99]

Стихотворение украинской поэтессы воспринимается как сконцентрированный эмоциональный вывод, что вытекает из романного содержания «Записок украинского самашедшого». Парадигматическая стихотворная конструкция «*не, не – це*» позволяет выразить суть нашей действительности в характерной костенковской формуле – *коротко как диагноз*. И одновременно через философское определение нынешней жизни, благодаря нисходящим ступенькам в строфе и тоекратному повторению слова **криза: кризис, / кризис / кризис**, передается и неизмеримая его протяженность в *Бытии*, и психологическое состояние души, выраженное *криком* отчаяния. Нисходящее движение по ступенькам, в том числе и ритмом своим, обозначает, что чем ниже падает человек в пропасть, тем стремительнее взлетает *рванувшийся* ввысь его *какой-то нечеловеческий крик*.

Рядоположение произведений – картины Э. Мунка, повести С. Пшибышевского, стихотворения Лины Костенко, – которые пронизывает мотив *крика*, выражающий тягчайшую муку и невыносимость людского страдания, с пастернаковской «*Историей*

одной контроктавы», активизирующей процесс познания слухом, расширяет и углубляет их эмоциональное восприятие, раскрывает значение тех конкретно-исторических фактов действительности, которые легли в основу их диалога. Но ограничиться этим высказыванием нельзя. Дело в том, что мотив *крика* (в данном случае, возможно, независимо от намерений самих авторов) втягивает произведения и Э. Мунка, и С. Пшибышевского, и Л. Костенко, и Б. Пастернака в сферу глобальной проблемы – проблемы *страдания*, над решением которой бьются философы, религиозные деятели и художники. Это особая тема: здесь же важно подчеркнуть, что Б. Пастернак в отличие от других мастеров слова выразил *страдание* человеческой души через образ музыки.

Раскрывая путем сопоставления смысловую и функциональную многоплановость роли музыкальных произведений в текстах Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, необходимо подчеркнуть, что самостоятельность образа музыки в образной системе художественного целого всегда сохраняется обоими писателями. Даже тогда, когда, кажется, все авторское внимание акцентируется на духовном или душевном состоянии отдельно взятого человека («Импровизация» Б. Пастернака, «Dzienniki 1911–1955», «Chwała i sława» Я. Ивашкевича и др.) или множества людей («Высокая болезнь» «Девятьсот пятый год» Б. Пастернака и опять-таки «Chwała i sława», Я. Ивашкевича» и др.), музыка сохраняла свое равноправие по отношению к другим образам. Необходимо отметить, что у Б. Пастернака во множестве не терялась отдельная личность, которая представала в его поэзии совместно с другими как одинаково и одновременно по-своему переживающая и чувствующая *историческое / личное время*. В этом отношении знаменательна характеристика поколения в «Высокой болезни»: «Мы были музыкой во льду...» [Пастернак 1989а: 276]; «Мы были музыкой чашек» [Пастернак 1989–199: I, 276]; «Мы были музыкой мысли» [Пастернак 1989–199: I, 276–277]. В «Высокой болезни» *Мы* объединяет с собой *Я*, но не поглощает его. Некоторым исключением является поэма «Девятьсот пятый год», в сцене похорон Николая Баумана, где множество крепко спаяно – по принципу *все как один человек* – в неразрывное единство:

Бауман!
Траурным маршем

*Ряды колыхавшее имя!
Шагом,
Кланяясь флагам,
Над полной голов мостовой
Волочились балконы,
По мере того
Как под ними
Шло без шапок:
«Вы жертвою пали
В борьбе роковой».*

*С высоты одного,
Обеспамятев,
Бросился сольный
Женский альт.
Когда же и он отрыдал,
Смолкло все.
Стало слышно,
Как колет мороз колокольни.
Вихри сахарной пыли,
Свистя,
Пронеслись по рядам.*

Хоры стихли вдали.

[Пастернак 1989а: 298]

Цитируя слова революционного похоронного марша, поэт характеризовал и его, и особенность его исполнения, что помогало осуществить сверхзадачу – создать образ эпохи, передать ее высокие идеалы, остроту переживаний. Со временем начинают всплывать и метафизические представления о жизни, о самопожертвовании, о метаморфозах истории...

Цитирование музыкального произведения свойственно обоим авторам, иногда оно осуществляется не косвенным, а прямым путем. Так, Б. Пастернак в стихотворение «Жизни ль мне хотелось слаще?» вставляет музыкальную фразу из *Интермеццо* (ор. 117. – № 3) И. Брамса нотной строкой, которая разделила два катрена, придавая им необходимую эмоциональную тональность. Стихотворение «Жизни ль мне хотелось слаще?» перекликается со стихотворением «Годами когда-нибудь в зале концертной», которое печаталось в 8-м

номере журнала «Новый мир» за 1931 г. с эпиграфом «Интермеццо, Брамс, ор. 115». Е. Пастернак дважды указывает на ошибку: «...очевидно, с ошибкой, должно быть – ор. 117» [Пастернак Е. 1989а: 720; Пастернак Е. 1989б: 641–642].

В стихотворении «Годами когда-нибудь в зале концертной» фраза: «*Мне Брамса сыграют...*», – образует своеобразный ритмико-мелодичный каркас. Повтор создает ритм стиха, который передает силу неумиряющей эмоциональной памяти о пережитом, а ритм самой фразы вместе с ее кодом – *Брамс* – дает возможность реципиенту мысленно прослушать мелодию брамсовского *Интермеццо*, «чистый, как детство, немецкий мотив» (в журнальном варианте стихотворение было закольцовано) – раскрывает неослабевающий напор нахлынувших чувств:

*Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют, – тоской изойду.
Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.*

<...>

*Мне Брамса сыграют, – я вздрогну, я сдамся,
Я вспомню покупку припасов и круп,
Ступеньки террасы и комнат убранство,
И брата, и сына, и клумбу, и дуб.*

<...>

*Мне Брамса сыграют, – я сдамся, я вспомню
Упрямую заросль, и кровлю, и вход,
Балкон полутемный и комнат питомник,
Улыбку, и облик, и брови, и рот.* (Тут и дальше выделено мною. – Л. О.)

[Пастернак 1989а: 392]

Поэтика этого стихотворения схожа на те *музыкальные архитектурные элегии*, о которых писала М. Юдина в статье об И. Брамсе⁵. Но к архитектурным элементам Б. Пастернака надо добавить детали пейзажа, способные вызвать в восприятии целостный образ сада, и психологизм.

Словосочетание «*Годами когда-нибудь...*» в заглавии стихотворения, датированного 1931 г., связывается темой *памяти* с циклом «Когда разгуляется», которая с годами приобрела новые черты: эмоциональное переживание давно минувшего тесно переплетается с

его философским осмыслением. Образ Е. В. Пастернак – «художницы робкой, как сон...» [Пастернак 1989–199: 392] – возникает вновь за текстом стихотворений «Ева» (1956) и «Женщины в детстве» (1958). С особенной ясностью этот образ вспоминается в заключительном катрене последнего:

*Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо, –
Перед ними я всеми в долгу.*

[Пастернак 1989: 124]

И хотя о женщине – художнице робкой – нельзя сказать как о промелькнувшей где-либо и прошедшей мимо, она, несомненно, входит в круг тех, кого поэт благодарит и перед кем остается в вечном долгу.

При условии целостного восприятия лирики Б. Пастернака – обратным чтением – «Интермеццо» И. Брамса, элегически звучащее в стихотворении «Годами когда-нибудь в зале концертной», начинает сопровождать стихотворения «Ева» (1956) и «Женщины в детстве» (1958), иногда контрастно взаимодействуя с их мелодикой.

Я. Ивашкевич тоже обращается к музыкальным цитатам. В частности, он приводит нотные отрывки из *развеселого вступления* к «Вальсу ля-бемоль мажор (оп. 34. № 1)» и полностью цитирует рефрен из «Вальса до-диез минор (оп. 64. № 2)» в книге «Chopin» («Шопен»). Однако – в отличие от Б. Пастернака – польский писатель вводит в структуру своего текста отрывки из Шопена не для самовыражения, а для более глубокого проникновения в состояние души композитора, когда тот, влюбленный в Марию Водзинскую, обрел веру в личное счастье («Вальс ля-бемоль мажор (оп. 34. № 1)»). Однако эта вера, которая укрепилась после его встречи со своими родителями в Карлсбаде, вскоре сменилась разочарованием («Вальс до-диез минор (оп. 64. № 2)»). Я. Ивашкевич детально анализирует цитируемые отрывки. Он создает портрет Ф. Шопена, заостряя внимание на его играющей руке:

«Одним з найінтимніших музичних звірянь Шопена, – пише Я. Ивашкевич, – є його Вальс до-діез мінор, оп. 64, № 2. Після кожної його частини, після проникливої у своєму безнадійному смутку першої і третьої; після світлішої ширшої мелодії (ре-бемоль мажор) середньої частини – настає швидкий, згасаючий рефрен, який говорить: “смутно, правда? А мені все одно, а мені

все одно, що буде, те й буде”, – і той помах руки завмирає десь угорі; і знову рефрен, у щораз прискоренішому темпі й щораз більш механічному в своєму піанісімо, без виразу: “все одно...”. А певно, що не все одно, і правдивими є зворушливий смуток вальсу й нетанцювальний ритурнел рефрену» [Ивашкевич 1989: 134].

Рассматривая роль музыки в текстах Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, надо отметить, что Ф. Шопен являлся для них ключевой фигурой. Разница была только в акцентах. Б. Пастернак на первое место ставил общечеловеческое значение великого польского композитора. Для него Ф. Шопен прежде всего, пребывая в поликультурном пространстве, служил своеобразным примером того, как надо решать творческие задачи, стоящие перед художником. Его привлекали в шопеновской музыке всесторонний охват жизни и сила ее выражения. А Я. Ивашкевич основное внимание уделял роли великого композитора в формировании национального самосознания поляка, одновременно постигая и мировое значение шопеновской музыки. Как поэт, Я. Ивашкевич выразил национальное и инациональное бытие Ф. Шопена в стихотворении «Pomnik Chopina w Rio de Janeiro» («Памятник Шопену в Рио де Жанейро»):

*Widziałem pejzaż nadmorski. Ta skała
Zielona chmurna. Liliowe urwiska
I piach zatoki obłej – złota miska –
Oceanu faliste zakosy szarpała.*

*Morze ogromne a nad morzem chłopak
Co słucha dłoni jak muszli Neruda.
Góry w obłokach i tony w obłokach
Mgliste jak włosów krwista grzywa ruda.*

*To on. On takiego widział ja inaczej.
To ciało z brązu jakie mi jest bliskie.
Tej muszli szum tej muszli płacze
Takie mi znane.*

A cokół za niski ⁶

[Iwaszkiewicz J. 1980: 31]

Текст этого стихотворения «Pomnik Chopina w Rio de Janeiro» говорит о том, что воплощенный в бронзовой скульптуре Ф. Шопен,

слушающий музыку мирового Океана – моря и неба, – совпадает и не совпадает с тем образом композитора, который сложился в душе лирического героя. Здесь Я. Ивашкевич был тем, возможно, единственным, кто в поэзии диалогично (*To on .../ Takie mi znane./ A sokół za niski*) раскрыл тему инациональной рецепции шопеновской музыки и души средствами скульптуры.

В завершение можно прийти к таким выводам: образ музыки, составляющий особый пласт в художественной системе Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, позволяет передать те чувства и переживания, которые непосредственно в слове не могут быть выражены. Но благодаря тому, что обоим писателям удастся оживить музыкальный тезаурус реципиента, суггестивная часть текста обретает свои определенные очертания. Эмоциональная сфера смыслов углубляется, и в определенной мере *невыразимое* в ней начинает проясняться и осознаваться. На наш взгляд, недостаточно ограничивать разговор только о так называемом *синтезе искусств* в произведениях Б. Пастернака и Я. Ивашкевича, констатируя при этом лишь сам факт, необходимо задуматься над теми особенностями познания мира, какие этот *синтез* предоставляет, и осмыслить их. А Б. Пастернак и Я. Ивашкевич, обращаясь к музыке в слове, создавая образ музыки, – каждый по-своему – расширили ее выразительные и изобразительные возможности и в поэзии, и в прозе. Оба разработали широкую сеть приемов для воплощения музыкального произведения в слове. И этот их опыт бесценен, потому что он указывает на новые пути познания мира и человека в нем, познания самой *Жизни* во всей полноте мыслей, чувств, во всех формах ее проявления.

Примечания

¹. «Случайно включил сегодня радио в 8 часов и попал на вещающий “Край”. Эйхлерувна читала стихи Яна Лехоня при сопровождении музыки Кароля Шимановского. Кто-то очень хорошо играл прелюдию и этюды, Эйхлерувна чудесно читала стихи (сохраняя – о диво! – ритм и соблюдая запятые и точки). Была то одна из прекраснейших передач, какие я слышал. Стихи Лехоня приобретали иные краски, иное значение на волнах его завершившейся трагичной, печальной судьбы. И так это в совершенстве было созвучно с музыкой Шимановского – этого старейшего скамандрита... Вспоминается эмиграционный стих Лехоня “Небо”:

Снилось сегодня небо: теперь я его узнал
По запаху клевера и пению жаворонка,
Стрекотали в траве сверчки, колыхался луг,

И знаю, что там был Господь Бог, хоть не видел.

Не видел ангелов, но над паром
С шумом белые свои крылья подняли аисты,
И были еще какие-то буки и яворы,
Которые на ветру шумно играли, как органы.

А позже огромный светляк
Серебряный месяц осветил Акрополя руины,
Над которыми высоко встал Павел Коханский
И играл в той божественной тишине «Источник Аретузы».

И когда я так слушал ту передачу, увидел отчетливо осязаемое родство между той музыкой и той поэзией. Что-то неожиданно общее.

...Спрашиваешь, что в моей жизни из всех вещей главное,
отвечаю тебе: смерть и любовь – обе равны...

Присущее общее им обоим влечение к вещам конечным, любви и смерти, то напряжение в музыке и поэзии, как натянутые шелковые нити, которое объединяет их творчество общим звеном, отсюда так удачно иллюстрировала «серебряные и черные» стихи золотистая музыка» (Перевод мой. – Л. О.).

² О Т. Шевченко см. подробно: Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк ; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.

³ Статья выдающейся пианистки Марии Вениаминовны Юдиной «Шесть интермеццо Йоганнеса Брамса» была окончательно завершена в 1969 г. Известна переписка М. Юдиной с Б. Пастернаком.

⁴ «Вечный Второй Концерт Рахманинова», – подумал Казио.

А отец играл так, если бы его слушали миллионы людей. С полной отдачей, с той его полной непринужденностью, выводил бессмертную громкую фразу, которая временами даже ночью преследовала Казио, снился ему вроде бы кошмар, и одновременно врывались воспоминания счастливого детства.

Причем тех повторяющихся двух ноток и еще двух не соединял в одной фразе, только выстукивал ее отдельно, мощно *portamento*, что возвышало еще пафос того момента».

⁵ Сошлемся на мысль М. Юдиной: «Теперь обратимся к некоторым поистине восхитительным «архитектурным элегиям».

“Павловский парк” – один из прекраснейших пейзажных парков мира. Речка Славянка, то исчезающая, то снова возникающая у подножия холмов и их перспективами бесконечности, воспетая Жуковским (даем из 36-ти строф элегии “Славянка” Жуковского строфы 3-ю, 6-ю и 8-ю):

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина;
То вдруг, сквозь чащу древ, мелькает предо мной,
Как в дыме, светлая долина...

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;

Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые...

Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей,
Сей факел гаснувший и долу обращенный,
Все здесь свидетель нам, сколь блага наших дней,
Сквозь все величия мгновены.

Включившись в совершеннейший комплекс реализации синтеза природы и гениальной архитектурной мысли Пьетро Гонзаго, – мы сами преобразились.

«Современница» (чуть помоложе) Павловска – знаменитая “Желязова воля”, небольшая усадьба Шопена. С чарующей речкой Утратой.

Скажем с Пастернаком:

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды
Достигнутого торжеств
Игра и мука
Натянутая тетива
Тугого лука.
(«Во всем мне хочется дойти...»)

Итак, мы с вами, слушатель и читатель, сейчас в первой половине девятнадцатого столетия» [Юдина 2012].

*⁶ Видел пейзаж приморский. Та скала
Зеленая хмурая. Лиловый обрыв
И песок округлого залива – золотая миска –
Океана волнистые зигзаги терзала*

*Море огромно и над морем юноша
Что слушает ладони как раковины Неруда.
Горы в облаках и тоны в облаках
Мглистые как волосов кроваво-красная грива рыжая.*

*То он. Во время оно такого видел я иначе.
То тело из бронзы какое мне было близко
Той раковины шум той раковины плач
Также мне известно.*

А цоколь слишком низкий.

(Подстрочник. Перевод мой. – Л. О.)

Список использованной литературы

1. Ивашкевич 1965 – Ивашкевич Я. Слава и хвала : в 3 т. / Я. Ивашкевич. – М. : Прогресс, 1965. – Т. 1–3 [Сноски на это издание будут даны в тексте с указанием на том и страницу].

2. Івашкевич 1989 – Івашкевич Я. Шопен / пер. з пол. Й. Боярка / Я. Івашкевич. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
3. Костенко 2012 – Костенко Л. Мадонна на перехресті / Л. Костенко. – Либідь, 2012. – 112 с.
4. Пастернак Е. 1989а – Пастернак Е. Комментарии / Б. Пастернак // Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1989 – 1991. – М. : Худож. лит., 1989–1991. – Т. 1. – С. 631–751.
5. Пастернак Е. 1989б – Пастернак Е. Комментарии / Б. Пастернак // Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1989 – 1991; М. : Худож. лит., 1989–1991. – Т. 2. – С. 616–659.
6. Пастернак Е. 2004 – Пастернак Е. Б. Когда торжествовала музыка / Е. Б. Пастернак // Музыкальная жизнь. – 2004. – № 9. – С. 38–39.
7. Пастернак 1989 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 751 с.
8. Пастернак 1989а – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 2. – 703 с.
9. Пастернак 1990 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 3. – 734 с.
10. Пастернак 1991 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 4. – 910 с.
11. Слабошпицький 2012 – Слабошпицький М. Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та ін. / М. Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2012. – 352 с.
12. Юдина 2012 – Юдина М. Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса // Сайт пианистки Марии Вениаминовны Юдиной / М. Юдина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : – <http://judina.ru/shest-intermesso-iogannesa-bramsa/>
13. Gronczewski 2008 – Gronczewski Andrzej. Ciemne ścieżki i jasne polany // Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911–1955 / Andrzej Gronczewski. – Warszawa : Czytelnik, 2008. – S. 5–27.
14. Iwaszkiewicz 1984 – Iwaszkiewicz J. Aleja Przyjaciół / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1984. – 133 s.
15. Iwaszkiewicz 1984 – Iwaszkiewicz J. Aleja Przyjaciół / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1984. – 133 s.
16. Iwaszkiewicz 1977 – Iwaszkiewicz J. Chwała i sława / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : PIW, 1977. – Т. 1–3. [Сноски на это издание будут даны в тексте с указанием на том и страницу].

17. Iwaszkiewicz 2008 – Iwaszkiewicz J. 2008 – Dzienniki 1911–1955 / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 2008. – 576 s.

18. Iwaszkiewicz 1980 – Iwaszkiewicz J. Mapa pogody / J. Iwaszkiewicz – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 87 s.

19. Iwaszkiewicz 1981 – Iwaszkiewicz J. Utwory ostatnie / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1981. – 98 s.

Живопись в цикле «Когда разгуляется»

Художественный мир Б. Пастернака – это сотворенный им в словесном рисунке и цвете мир, во всем богатстве его красок, это сконструированное поэтом земное пространство, взятое и понятое во времени и вечности, пространство, населенное жизненными реалиями и взаимодействующее с человеком.

Мастерство Б. Пастернака-живописца словом, говорит о созвучии подходов поэта с подходами художником В. Фаворским, который писал:

«Мне хотелось бы сказать о видении. Мне кажется, что всякое видение начинается со встречи с природой, все тут живет и движется. Если изображается стол и я поставлю на стол стакан, то стол изменится. Буду ставить натюрморт, вещи будут изменять друг друга, влиять друг на друга, и не видеть это невозможно. Это основа всякого изображения. С этого начинается изображение.

Между прочим, по-немецки и по-голландски натюрморт называется Stilleben – тихая жизнь, и мы должны изобразить ее» [Фаворский 1986: 41].

Такое взаимодействие всего, что наполняет у Б. Пастернака пространство зримо в его картинах.

Писатель, изображая пространство словом, хотя и не может показать его непосредственно в зрительных образах, как это делают художники на своих полотнах, но, тем не менее, имеет перед ними свое преимущество: он не скован плоскостью листа бумаги или холста. Ему, в отличие от мастеров визуальных искусств, не нужно изобретать те специфические приемы, которые дают представление о движении, его ритме и скорости – в том числе и во времени – и, наконец, о движении самого времени в произведениях изобразительного искусства. Слово как орудие изображения мира и выражения его смыслов предоставляет Б. Пастернаку большую

свободу, оно позволяет ему играть пространством. Меняя беспрепятственно точку обзора на небольшом участке текста, поэт выдвигает на первый план то одни, то другие реалии. Так, в начальном катрене стихотворения «*Липовая аллея*» на первом плане изображены «*ворота с полукруглой аркой*». Местоположение нарратора – приближение к ним. С этой позиции, парк предстает погруженным в раздольное, уходящее за горизонт безграничное пространство. Такое впечатление шири является результатом перечислений того, что окружает парк – это «*холмы, луга, леса, овсы*». Полукруглая форма арки, *своды*, образуемые вершинами старинных лип, сочетаясь с линией горизонта, вызывают чувство гармонии, красоты и воли. При этом перечисление таких ландшафтных реалий, как *холмы, луга, леса, овсы*, выполняет еще одну чрезвычайно важную изобразительную функцию: оно не только конкретизирует местность, но и, как принято говорить у художников, передает сам *воздух* пространства, насыщенный ароматами трав, хвои, полевых и садовых цветов.

Но вот нарратор преодолел расстояние, отделяющее его от *ворот с полукруглой аркой*, и входит уже в ограниченное парковое пространство:

*В ограде – мрак и холод парка
И дом невиданной красы.*

[Пастернак 1989б: 84]

Из приведенных строк видно, что в поле притяжения слова *холод* находятся слова *мрак, сумрак, тень, подземелье*, которые связаны с темными и холодными тонами. Все это контрастирует с тонами теплыми, скрывающимися за словами *цветник* и *клумбы*.

В палитре доминирует спокойный зеленый цвет. Его успокоительное действие усиливает душевную гармонию человека, воспринимающего красоту мира, выражение которой достигает своего апогея в огненно сияющих цветах старой липы:

*На старом дереве громоздком,
Завешивая сверху дом,
Горят, закапанные воском,
Цветы, зажженные дождем.*

[Пастернак 1989б: 85]

А словосочетание *закапанные воском* вносит в картину сакральный оттенок.

Особенность живописной манеры Б. Пастернака в этом стихотворении заключается в том, что он прямо не называет цвет. Цветовая гамма возникает через предметное обозначение реалий действительности – *липы, ели, клумбы, цветы* и т. д.

Композиционно стихотворение построено так: сначала по принципу «кинокамера» плавно охватывает и объективно раскрывает весь простор: пространство парка с его липовыми аллеями, цветниками, прекрасным домом и пространство окружающей парк природы. Однако с вводом жанровой картинки, изображающей гуляющих людей в летних шляпах, выражено субъективное восприятие красоты лирическим героем, вызывающей восхищение и желание воспеть ее в поэзии.

Картина, созданная Б. Пастернаком, не плоскостная, поэт строит ее перспективу через создание широкой панорамы, через слово *аллея*, словосочетание *правильные ходы* и упоминание о просвете в конце длинного туннеля, образованного кронами лип: «...отверстием туннеля // *Светлеет выход вдалеке*».

Чрезвычайно богата палитра стихотворения «*Когда разгуляется*», однако поэт в нем особое внимание уделяет освещению, которое резко меняет цветовую гамму:

*По мере смены освещенья
И лес меняет колорит,
То весь горит, то черной тенью
Насевшей копоты покрыт.*

[Пастернак 1989б: 86].

Живописно передаются состояния *холода* (синева неба, облака, наминающие белую грудь горных ледников) и *тепла* (зелень, освещенная солнцем).

Искусство *живописи* в стихотворение «*Когда разгуляется*» входит интертекстом непосредственно («*Как живопись* в цветном стекле»), тогда как в стихотворении «*Золотая осень*» – косвенно, через ассоциации: заголовок напоминает известный под одноименным названием левитановский осенний пейзаж, а многократное упоминание *музейных залов*, обращенное к тезаурусу читателя, призвано оживить в его памяти картины других художников. Все это дает возможность, ощутив богатство красок русской осени, вновь пережить эстетично и ее изображение в искусстве.

Б. Пастернак мастерски живописует малочисленными деталями, которые способны вызвать в воображении реципиента целостную картину, активизируя при этом не только зрительную память, но и

память всех органов чувств. В стихотворении «*Божий мир*» образ зимнего вечера создан из таких пейзажных деталей, как *тени*, отброшенные деревьями, *лесная дорога*, *кошачьи и лисьи следы*.

*Тени вечера волоса тоньше
За деревьями тянутся вдоль.
На дороге лесной почтальонша
Мне протягивает бандероль.
По кошачьим следам и по лисьим,
По кошачьим и лисьим следам
Возвращаюсь я с пачкою писем
В дом, где волю я радости дам.*

[Пастернак 1989б:129].

На зиму указывают *кошачьи* и *лисьи следы*, которые остаются на снегу, а поэтому обратным чтением *тени* окрашиваются в холодный синеватый цвет. Таким приемом поэт заставляет задержать внимание на тенях, пережить эмоционально и эстетически неповторимое мгновение.

Кроме того, благодаря этим же деталям, перед взором предстает не только вечернее состояние зимней природы, но и жизнь леса, расположенного возле поселка. Со слова *дом* возникает уже другая, жанровая картина, где изображен человек, читающий письма. *Дом* связывается с уютом и защищенностью, что, в свою очередь, контрастно оттеняет два физических состояния человека, которые он испытывает, одно – вечером в холодном прекрасном зимнем лесу; другое – в тепле домашнего очага.

В стихотворении «*Ненастье*» цветовая гамма резко контрастная, без полутонов: *желтое – черное*, с доминирующим *черным*. Желтый – это листья, черный – земля, грязь дорог, людской траур: «Дождь дороги заболотил», «Едут люди с похорон», «Листья шлепаются оземь», «Черной вспаханною зябью // Листья залетают в пруд», «В стаях листьев и ворон». Все вместе создают экспрессивную картину поздней осени.

Подводя итог сказанному, необходимо отметить, что в цикле «Когда разгуляется» Б. Пастернак проявляет себя ярким живописцем, а его поэзия становится живописной. Особенность его живописи *словом* состоит в том, что он редко называет цвет и его оттенки. «Пунцовые стрекозы» («Стога»), «К белым звездочкам...» («Снег идет»), «Сиренью, двойными оттенками // Лиловых и белых

кистей...» («Трава и камни») – это скорее исключение. Закономерно другое – косвенное обозначение цвета, через название предмета.

Если сравнивать живопись раннего Б. Пастернака, например, с книгой «Сестра моя – жизнь», с живописной манерой цикла «Когда разгуляется», то надо отметить, что характер ее становится более сдержанным и строгим. Нет такого буйства и стремительности, как в стихотворении «*Девочка*»:

*Из сада, с качелей, с бухты-барахты
Вбегают ветка в трюмо!
Огромная, близкая, с каплей смарагда
На кончике кисти прямой.*

[Пастернак 1989а: 116].

Или в стихотворении «*Зеркало*»:
*Струится дорожкой, в сучках и в улитках
Мерцающий жаркий кварц.*

[Пастернак 1989а: 114].

Однако эволюция в пастернаковской живописи требует специального исследования. Сказанным, конечно, не исчерпывается тема «Б. Пастернак – живописец». За пределами проделанного анализа остается проблема ритма в цветовой гамме и ее взаимодействие с другими средствами организации ритма в целом – со стихотворным и музыкальным. В современном литературоведении укрепился, на наш взгляд, не совсем точный термин – *синтез искусств* в художественном произведении. На деле синтеза нет, а есть живопись *словом* и музыка в слове. Пастернаковский синтез в поэзии – это *синтез живописи словом, музыки в слове с музыкой самого стиха*, что и создает неповторимый ритмико-интонационный строй его произведений.

Не менее интересный аспект, если говорить о Б. Пастернаке как о живописце *Словом*, представляет собой сопоставление живописи отца – Л. Пастернака – с живописью сына, а также переключки Б. Пастернака с различными направлениями в живописи XX в.

Заключение

Итак, изложение третьей главы подходит к своему завершению и позволяет сделать некоторые обобщающие выводы. Прежде всего, хотелось бы подчеркнуть, что энергия всего цикла направлена на преодоление художником того пути, в конце которого маячит цель –

во всем...дойти до самой сути. Эту пастернаковскую мысль, вероятно, можно, не боясь неизбежных погрешностей, перефразировать таким образом: «...в – понимаемой как *проЯвленне* (Т. Гундорова) *Бытия* (то есть в *сущем*) – *Жизни*... дойти до ее сути». Но такая формулировка слишком абстрактна в силу чрезмерного обобщения разнообразия в *проЯвлениях сущего* словом *Жизнь*, вбирающего в себя истину *Бытия* и одновременно его выражающего. Иными словами, «*во всем*» – этот контекстуальный синоним *Жизни* – необычно емок по своему содержанию, потому в нем и заключено богатство *сущего*. Не случайно у Пастернака в центре внимания – человек. В какой-то мере поэт, как и М. Хайдеггер, видит, что «*человек – сущее среди сущего*» [Хайдеггер 1993: 17].

Чтобы охватить все богатство *сущего*, воплощенного в «Когда разгуляется», необходимо исходить из логики соотношений картин, образов и эпизодов отдельного произведения, но не забывая при этом ни целостности цикла, ни всего творчества. Вот почему сегодня, как некая сверхзадача, стоящая перед пастернаковедением, является необходимость включить творчество поэта, взятое как единый текст, в иную диалогическую целостность – гипертекст европейской и мировой литературы.

И если с таких позиций подойти к Б. Пастернаку, то и *a priori* станет очевидно, что все проблемы в цикле «Когда разгуляется» поэт ставит не впервые, но освещает их с той новизной и сохранившей свежесть восприятия мудростью, которые даются человеку уже на склоне его лет. Чтобы не усложнять длиннотами стих, Б. Пастернак весь жизненный опыт – прошедшие внешние события, их переживания и рожденную ими мысль – уводит в подтекст, достигая тем самым желанной *невидимой простоты*. Заметим, что, на наш взгляд, под *неслыханной простотой* следует понимать не только форму изложения, не только стиль, а прежде всего образ самой *Жизни*, такой, кажется, простой и понятной, но одновременно необычайно сложной. И эта *Жизнь* требует глубокого осмысления ее как пути – пути отдельной *личности* (*проЯвления сущности Бытия* в единичном), пути *народа* (*проЯвления сущности Бытия* в его истории), пути *человечества* (*проЯвления Бытийной сущности* в его целостности и во всех формах существования). Неслучайно Б. Пастернак завершает стихотворение «Гамлет», открывающее собой «тетрадь Юрьевых писаний» («Доктор Живаго»), известной народной поговоркой: «*Жизнь прожить – не поле перейти*»

[Пастернак 1990: 510–511]. И не случайно стихотворение «Когда я с честью пронесу...» носит не только личностный оттенок, но и стимулирует реципиента к осмыслению – по аналогии – своей жизни, жизни предшествующих поколений, судьбу сокрытых ими мыслей:

*Когда я с честью пронесу
Несчастий бремя,
Означится, как свет в лесу,
Иное время.
Я вспомню, как когда-то встарь,
Здесь путь был начат
К той цели, где теперь фонарь
Вдали маячит.*

*И я по множеству примет
Свой дом узнаю.
Вот верх и дверь в мой кабинет
Вторая с краю.*

*Вот спуск, вот лестничный настил,
Подъем, перила,
Где я так много мыслей скрыл
В тот век бескрылый.*

[Пастернак 1989б: 596].

Строка: *Где я так много мыслей скрыл // В тот век бескрылый*, – звучит как завещание. В ней явственно слышится призыв, обращенный к *идушим по следу*, по оставленным поэтом в своем житнетворчестве меткам все-таки прочитывать, если не сами эти мысли, то хотя бы их отголосок.

Подводя итоги литературного анализа цикла «Когда разгуляется», следует отметить, что важнейшей проблемой, решение которой с позиций языкознания позволяет более глубоко и объемно представить художественный мир Б. Пастернака, является своеобразие его языка, ибо «*язык есть дом бытия*» [Хайдеггер 1993: 192]. Слово, пропущенное через пастернаковское восприятие действительности – природы и человека в их отношениях к *Бытию*, – слово, обогащенное новыми оттенками смысла и эмоциональной окраски, является значительным вкладом поэта в развитие стиля русской поэзии и словесности вообще. Наблюдениям над языком цикла и посвящена следующая глава.

Список использованной литературы

1. Пастернак 1989 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 751 с.
2. Пастернак 1989а – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 2. – 703 с.
3. Пастернак 1990 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 3. – 734 с.
4. Пастернак 1991 – Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Пастернак. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 4. – 910 с.
5. Фаворский 1986 – Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. Фаворский. – М. : Книга, 1986. – 239 с.
6. Хайдеггер 1993 – Хайдеггер М. Время и Бытие. Статьи и выступления : пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

ГЛАВА IV
СЛОВО В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА
(цикл «Когда разгуляется») (Л. Бублейник)

*Ясность и естественность речи,
а в применении к форме,
совершенное совпадение
элементов смыслового, звукового и образного.*
Б. Пастернак

Ярок и своеобразен язык поэзии Б. Пастернака. О стилистических особенностях его лирики Н. М. Шанский писал: «Стихотворный почерк Б. Л. Пастернака на редкость <...> специфичен. Неожиданные метафоры и сравнения, ошеломляющие своей резкой ненормативностью и непривычностью “счастливые сочетания слов”; разноцветная и разноликая палитра эпитетики; стремительные потоки внезапных анафор и синонимов; разнообразные по форме и содержанию сцепления антонимов в изумляющих своей выразительностью антитезах и оксюморонах; на первый взгляд, беспорядочный и вечноспешащий <...> синтаксис – основные слагаемые особого <...> слога поэта» [Шанский 1989: 60].

Стилистические вариации

Одной из черт, присущих своеобразию стиля Б. Пастернака, его метафорическому мышлению, является необычайное богатство лексических средств в составе образов, насыщенность и сочность словесной ткани. Очень широка в его стихотворном цикле амплитуда стилистических колебаний. Резкие стилистические эмоциональные контрасты часто становятся центром речевой архитектоники произведения. Так, через все стихотворение «По грибы» [Пастернак 1959: 81] проходит лексический ряд сниженного плана: *плетемся по грибы, по щиколку, в росе плутаем врассыпную, куце* – и только последняя строфа внезапно переключает настроение, звучит лирично, пейзаж создается метафорами, воплощающими высокое содержание:

*За спиной
Стеною лес недвижимый,
Где день в красе земной
Сгорел скоропостижно.*

Яркая поэтическая индивидуальность Б. Пастернака сказывается в том, что у него обновляется семантика традиционных словесных образов, экспрессия которых как будто стерлась. Так, в употреблении устаревшего и поэтического *краса* звучит полемика с привычными канонами русской литературной стилистики. В классической поэзии XIX–начала XX в. с этим словом связывались эпитеты высокой, отвлеченной, патетически оценочной семантики: у Пушкина *краса вечная, мраморная, торжественная, девственная*, у Полежаева – *волшебная*, у Тютчева – *нетленная*, у Фета – *неувядающая*, у Бунина – *жемчужная* [Список эпитетов см.: Горбачевич 1979: 197–198], у Пастернака же – *краса земная*.

Разрушая устоявшиеся стереотипы, поэт не чуждается и грубой, вульгарной лексики, которая эстетически и эмоционально в совершенном художественном тексте у него преобразуется. Так подтверждается мнение Л. Гинзбург о том, что, благодаря действию поэтической *оценки*, высоко поэтическими могут быть даже самые грубые слова [Гинзбург 1974: 9]. Говоря о «нестилевых словах», «прозаизмах» у Анненского, она отмечает, что у него «они уже лишены особой лексической окраски, признаков тривиальной речи» [там же: 335].

Так же индивидуально, переосмыслено звучат сниженные слова у Б. Пастернака, применяясь неожиданно даже по отношению к таким предметам, которые издавна воспевались и которым поклонялись. Так фамильярно-весело, без уничижения или пренебрежения, в стихотворении «Зимние праздники» [126] изображено у него *солнце*, которое предстает гулякой, приятелем-собутыльником, участником дружеской пирушки на новогоднем хмельном празднике:

*Солнце садится, и пьяницей
Издали, с целью прозрачной
К хлебу и рюмке коньячной.*

*Вот оно ткнулось, уродина,
В снег образиною пухлой,
Цвета наливки смородинной,
Село, истлело, потухло.*

Для Б. Пастернака характерно включение в словесно-образную ткань произведения названий таких реалий, за которыми традиционно закрепились «непоэтические», сугубо прозаические, иногда даже сниженные, отрицательно-оценочные ассоциации. В его

стихотворениях они, напротив, несут в себе возвышенное духовное содержание, поднимаясь до вершин художественно-философских обобщений и воплощая свойство новой стилевой системы поэзии XX в. – отражение взаимосвязи и взаимодействия, глубинного единения всех явлений в природе, окружающей среде и в интеллектуально-психологическом и физическом бытии человека, с его радостями и страданиями. Самые будничные и приземленные реалии у Б. Пастернака преображаются, освещаясь лирическим светом – они не ощущаются как чужеродный элемент, противостоящий высокому поэтическому образу. Невольно при этом читателю приходят на память строки А. Ахматовой из стихотворения «Мне ни к чему одические рати...»: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда <...>». Именно такие сниженные реалии в строфах «Весны в лесу» [79] удивительно доносят до нас свежее дыхание весеннего пробуждения:

*Хотя и парит и печет,
Еще недели целые
Дороги сковывает лед
Корою почернелюю.*

*В лесу еловый мусор, хлам,
И снегом все завалено.
Водою с солнцем пополам
Затоплены проталины.*

*И небо в тучах как в пуху
Над грязной вешней жижицей
Застыло в сучьях наверху
И от жары не движется.*

Можно утверждать, что такое словоупотребление в контексте русской поэзии XX в. приводит к изменению состава так называемых поэтизмов, к образованию в них нового качества. Эту свободу и новаторство Б. Пастернака в обращении со словом отмечал Н. М. Шанский: «... “стихи слагались” поэтической личностью, с ее жизненным опытом, литературным образованием и художественным восприятием постоянно меняющегося мира. Нарочитая “филологичность” стихотворного текста прихотливо уживается у поэта с естественной раскованностью и широтой его индивидуального художественного зрения <...>» [Шанский 1989: 60].

Поэтически переосмысляются у Б. Пастернака и термины, характеризующие которые в творчестве поэта, Б. Я. Бухштаб писал: «Пастернак нашел новые углы смыслов в “пыльных терминах”, он открыл для них новые связи и отношения в языке, он не побоялся ввести их в лирическую строфу, и слова, которые как будто должны были “снизить” стихотворение – поднялись до уровня лирической высоты» [Бухштаб 1987: 107].

Ритмико-синтаксические структуры

В цикле Б. Пастернака *деталь*, образ вещи, приобретает большое значение, часто вырастая до звучания символа. Большие фрагменты, включающие в себя целые строфы стихотворения «Вакханалия» [112], построены на перечислении однородных членов – существительных, как бы случайно называющих все предметы обыденной городской жизни, окружающей лирического героя:

*А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.*

*В завываньи бурана
Потонули: тюрьма,
Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома.*

*Ключья репертуара
На афишном столбе
И деревья бульвара
В серебристой резьбе.*

*И великой эпохи
След на каждом шагу –
В толчее, суматохе,
В метках шин на снегу,*

*В ломке взглядов – симптомах
Вековых перемен, –
В наших добрых знакомых,
В тучах мачт и антенн,*

*На фасадах, в костюмах,
В простоте без прикрас,*

*В разговорах и думах,
Умиляющих нас.
И в значеньи двояком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.*

Перечисление деталей не является ни механическим их соединением, ни просто эмоциональным нагнетанием – оно подчинено задаче художественного решения темы. Поэт блестяще реализует богатые возможности той свободы соединения впечатлений, которые предоставляет ему синтаксическая структура однородности, параллелизма, позволяющая свободно сочетать «несоединимые впечатления» – реальные предметы, по видимости случайно, хаотично попадающие в поле зрения, мелочи повседневной жизни, отвлеченные понятия душевной жизни, знаки эпохи. Однако это впечатление ошибочно: в действительности же соединение деталей – выверенное и четкое, оно организуется характерным для автора принципом внутреннего контраста: в данном случае внешней незначительности, казалось бы, несущественности деталей и внутреннего их смысла, который на самом деле является важным и значительным. В приведенной картине, кажущейся мозаичной, рождаются поэтические философские обобщения лирического героя, оценивающего человека, своего современника, в потоке стремительно несущегося времени. Глубина подтекста, формирующего образное значение детали, особенно ярко высвечивается, как это обычно для Б. Пастернака, благодаря той энергии содержания, которое концентрируется в заключительной строфе.

Такой же ход поэтической мысли – от внешнего, как будто случайного, от «видимости» до «сути» (стремление, вылившееся в пастернаковские строки *Во всем мне хочется дойти // До самой сути*) – проявляется в завершающей строфе и другого стихотворения цикла, «Поездка» [122]:

*Вот он [поезд] со скрытностью сугубой
Ушел за улицы изгиб,
Вздымая каменные кубы
Лежащих друг на друге глыб.
Афиши, ниши, крыши, трубы,
Гостиницы, театры, клубы,
Бульвары, скверы, купы лип,
Дворы, ворота, номера,
Подъезды, лестницы, квартиры,*

*Где всех страстей идет игра
Во имя переделки мира.*

К широким амплификационным построениям, базирующимся на реализации эстетических свойств формальных схем однородности, Б. Пастернак обращается настолько часто, что они становятся типологически значимыми в его идиостиле. В своем стремлении к полноте охвата жизненных явлений, событий, пространств и мыслей они объединяются и однородной функциональной направленностью, запечатлевая философские раздумья автора. Не случайно все десять строф первого, ключевого стихотворения «Во всем мне хочется дойти» [72], открывающего цикл и содержащего творческое кредо автора, спланиваются нагнетанием однородных членов, ряды которых выходят за пределы строфы, продолжаясь в других, а одно из стихотворений, насыщенное подобными амплификациями, называется «Божий мир» [129]:

*... Вовращаюсь я с пачкою писем
В дом, где волю я радости дам.*

*Горы, страны, границы, озера,
Перешейки и материки,
Обсужденья, отчеты, обзоры,
Дети, юноши и старики.*

Досточтимые письма мужские!

<...>

Драгоценные женские письма!

Ритмико-синтаксические структуры приведенных фрагментов, содержащие пространные перечни, образуют интертекст с пушкинскими мотивами, в частности со структурой отрывка из седьмой главы «Евгения Онегина», где накопление логически несопоставимых вещей решает, впрочем, иную задачу – создания легкой, юмористической, шутливо-иронической тональности:

*Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.*

Интенциональная направленность амплификационного нанизывания, обыгрывающего в текстах Б. Пастернака внешнюю смысловую и стилистическую несочетаемость перечисляемых реалий, продиктована стремлением раскрыть внутреннюю сущность разноплановых жизненных явлений, их подспудный серьезный смысл. По мысли японского автора XIV в. Йошиды Но Канейоши, «только тот, у кого понимание поверхностно, хочет упорядочить вещи в завершенные ряды» [цит.: Внутрішній простір 2001: 7].

Буйство накапливаемых реалий, вбирающих в себя мир природы, сложную жизнь человеческого духа и символизирующих течение времени в истории, является внутренним нервом стихотворения «Трава и камни» [94], где варьирующиеся повторы словесных образов *земли* и *травы* скрепляют собой смежные заключительные двестишия всех четных строф: второй, четвертой, шестой, восьмой. Антонимичность оказывается иллюзорной, символизируя в своеобразном перевертыше нерасторжимую связь *живого* и *неживого*. Все стихотворение насчитывает девять строф, и рефрен стройно гармонизирует видимую случайность и хаотичность деталей (*природа, искусство, всякая всячина, ремесла и науки, побег жизни и зелени, развалины старины, следы усердия и праздности, пшеница, повилика, сирень, крепости, лира, базилики...*). В поэтической картине мира устанавливается новая, высшая, гибкая системность, не совмещающаяся с установившейся жесткой, однозначной классификацией:

*... им милости возвещены
Землей – в каждой каменной трещине,
Травой – из-под каждой стены.*

<...>

*... Землей в каждой мелкой расселине,
Травой – из-под каждой стены.*

<...>

*... Землей – в каждой каменной скважине,
Травой – в половице кривой.*

<...>

*... Земля – в каждом каменном выеме,
Трава – перед всеми дверьми.*

Сквозные образы *камней (земли)* и *травы*, музыкально развивающие тему, заданную заглавием, являются тем стержнем,

который как бы «нанализывает», держит на себе рельефные, зримые детали словесной ткани.

Прием варьирующегося параллелизма является у Б. Пастернака опорой при введении словесного образа в текст. Так, например, в стихотворении «Снег идет» [108–109] сопоставляются *падающий снег – движение самого времени – движение слов* в поэтическом произведении, отражающем жизнь. Фраза *снег идет*, подхватываясь в разных вариациях, начинает собой пять строф из семи, составляющих стихотворение, в том числе все начальные и конечные:

*Снег идет, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?
Может быть, за годом год
Следуют, как **снег идет**
Или как слова в поэме?*

Лексические повторы, среди которых выделяются анафорические, подчеркивают рельефность синтаксического рисунка и взаимодействуют с ним, делая тем самым более выразительной мелодику стиха и вместе с тем углубляя смысловый объем компонентов его словесной ткани:

*И под говор стоустый
Люстра топит в лучах
Плечи, спины и бюсты
И сережки в ушах.*

*И смертельной картечи
Эти линии рта,
Этих рук бессердечье,
Этих губ доброта.*

[116]

Разновидностью повторов, объединяющих лексический и синтаксический уровни текста, являются повторы частичные, образованные соседством сложных по своему составу наименований, включающих общий формосемантический элемент. Выступая в контактной позиции и варьируя синтаксические структуры в последовательности

их элементов, становящихся взаимообратимыми, они скрепляют смежные стихотворные строки:

*И ни соринки в новых кленах,
И в мире красок чище нет,
Чем цвет берез светло-зеленых
И светло-серых пашен цвет.*

[121]

Итак, ритмико-синтаксический параллелизм является одной из важнейших черт, определяющей индивидуальность стилистики Б. Пастернака. Амплификационные структуры настолько выразительны, что Б. Я. Бухштаб справедливо отметил их важность в качестве приема, демонстрирующего именно накопление деталей как самостоятельный художественный феномен, независимо от лексического наполнения модели: «Осуществляя тенденции ритма и синтаксиса, образы скопляются, нагнетаются, настойчивые повторы гипнотизируют; воспринимается уже не столько конкретный смысл, сколько самый процесс нагнетения» [Бухштаб 1987: 109].

Метафорический строй

Для метафорических структур Б. Пастернака в высшей степени свойственна яркая рельефность, конкретность воплощения образа. В. Каверин, анализируя статью Ю. Тынянова «Промежуток», посвященную Б. Пастернаку, в качестве одного из основных ее тезисов выделяет мысль о «вещности» стилистики поэта: «Прозаичность, “вещность” поэзии Пастернака, победив время, осталась целью, к которой в процессе многолетней работы он нашел ключ» [Каверин 1988: 174].

«Вещественность впечатления содержаний», «предельную, до конца доведенную конкретность всего в целом», по выражению Б. Пастернака, он сам высоко ценил и постоянно отмечал в своих беглых заметках, посвященных анализу творчества поэтов. Так, говоря о стихотворениях Н. Асеева из сборника «Оксана. Стихи 1912–1916 гг.», Б. Пастернак оценивает их как образцы высокого достоинства, отмечая их «свежесть и ясность», возникшую благодаря особой «вещественности» стиля [Пастернак 1991: 362–363], «степень вещественности», связанной со «скупым богатством горячего, яркого и самобытного языка», он отмечает у немецкого писателя XIX в. Г. Клейста [там же: 379] и в «серьезнейшем, нешуточном, трагическом и вещественном искусстве» Шекспира [там же: 427].

Б. Пастернак обратил внимание на «редкостное чутье подробностей» у А. Ахматовой, «умение вдохновенно выбирать их и обозначать коротко и точно» [там же: 392].

«Вещественность» изобразительного слова становится вообще одной из определяющих черт стиля поэзии XX в.; позднее своеобразно преломляется и в лирике И. Бродского, где концепт *вещи* занимает особое место, а «словесное соседство» (М. Бахтин) выявляет главенствующее положение реалий из многообразного мира *вещей* [подробнее см.: Бублейник 2006: 81–104]. В «опредмечивании» средств поэтического изображения и выражения наблюдается расширение культурологического и литературного контекстов времени: «овеществление» как важнейшая стилистическая черта проявляется равным образом и в украинской лирике. В этом плане особый интерес вызывает поэзия Е. Маланюка, у которого «вещественные метафоры» воплощают человеческие переживания, боли, радости именно игрой «сгибов» во взаимодействии чувственного, материального, физического, с одной стороны, и духовного, обобщенного, абстрактного – с другой. Обе эти сущности проникают друг в друга, образуя новое, диалектическое смысловое единство: духовное приобретает черты физического объекта, а материальная субстанция возвышается, поднимаясь на вершины духа. Способы реализации окраски «вещественности» у Е. Маланюка индивидуальны: «вещественность» одного из компонентов метафорического сочетания, переходя в абстрактную плоскость, как бы дематериализуется.

Б. Пастернак же, обращаясь к овеществлению отвлеченных понятий, напротив, придает особую конкретность, выпуклость словесному рисунку:

*... где-то в дальнем переулке
Прокукарекает сосед.
Как часовой из караулки,
Петух откликнется в ответ.*

*Он отзовется словно эхо.
И вот, за петухом петух,
Отметят глоткою, как вехой,
Восток и запад, север, юг.*

[«Осенний лес», 88]

Мороз покрыт гусиной кожей,

И воздух лжив, как слой румян.

[«Заморозки», 89]

Овеществление световых и цветовых характеристик связывается у автора со стремлением остановить в поэтической картине, запечатлеть в ней мимолетное, неуловимое, скользкое. Основную смыслообразующую и структурообразующую роль в этом приеме, в акцентировке какого-то мгновенного этапа в постоянно движущемся мире играют, выступая в предикативной функции, глаголы, которые входят в группу так называемых статических глаголов:

Пронизан солнцем лес насквозь.

*Лучи **стоят** столбами пыли.*

[«Тишина», 82]

И зари вишневый клей

***Застывает** в виде сгустка.*

[«Золотая осень», 91]

«Вещественность» словесного образа в пастернаковской стилистической палитре влечет за собой характерное для поэта свойство метафористики, являясь у него циклообразующим. Как уже отмечалось, он смело вводит названия отнюдь не «поэтических» реалий, и трансформация привычных семантических моделей словоупотребления при их использовании вызывает оценку, обратную по отношению к общепринятой, – именно они, как никакие другие, которые стали уже привычными, стертыми, освещаются лирически и к тому же, актуализируясь, очень точно создают в пейзаже зрительные эффекты:

Луч света, как лимонный морс,

Затек во впадины и ямки

И лужей света в льдину вмерз.

Он стынет вытекшею жижей

Яйца в разбитой скорлупе,

И синей линией лыжи

Его срезают на тропе.

[«Следы на снегу», 110]

Приемы, направленные на «овеществление» образа, по мысли Р. Якобсона, приводят к превращению «тропа в поэтический факт, сюжетное построение», к обращению «в троп реальных образов» [Якобсон 1987: 277, 283]. Так, *свет* у Б. Пастернака, переживая на пути к овеществлению метаморфические трансформации, становится

жидкостью. Отсюда и необычные сочетания слов: *луч затек, лужа света, луч стынет вытекшею жижей*.

Характеризуя метаморфозу как разновидность поэтического тропа, Р. Якобсон заметил, что она является взаимопревращением, реализацией словесного построения, представляющего собой «развертывание во времени обращенного параллелизма (в частности, антитезы)», который, в отличие от отрицательного параллелизма, «отрицает реальный ряд во имя ряда метафорического» [Якобсон 1987: 280]. Метаморфоза дополняет метафору тем, что «именно “показывает”, демонстрирует образное видение мира», указывает на «преходящую связь объектов» [Арутюнова 1979: 158], что немаловажно в динамической картине мира Б. Пастернака, провозгласившего в своем творческом кредо: ... *пораженья от победы // Ты сам не должен отличать* [74]. В творчестве поэта, по наблюдению исследователей, любая вещь может стать отражением и подобием любой другой вещи [Белая 1986: 142].

Пристрастие к метаморфозам, изобилие метаморфических речевых структур в языке Б. Пастернака выражает одну из основных черт его поэтической философии и развивает особенность, характеризующую, как полагает Д. С. Лихачев, традицию познания действительности в России, где больше всего стремились «увидеть в мире его единство, цельность, увидеть, ощутить, эмоционально передать другим это свое ощущение» [Лихачев 1989: 500–501].

Синтаксическая основа метаморфического отождествления у Б. Пастернака зачастую представлена структурой, строящейся по модели: S_1 есть S_2 . Напряженное психологическое переживание превращается у него в натянутый лук (*Достигнутого торжества // Игра и мука – // Натянутая тетива // Тузого лука. – 73*). На цепочке метаморфоз в структуре семантической предикации к неназванному реально субъекту, охарактеризованному в образных переименованиях и расшифрованному только в заключительных строфах, строится парадигма новаторских образов в стихотворении «Июль» [80].

Однако семантико-синтаксические модели, лежащие в основе метаморфических преобразований в стихотворениях поэта, не сводятся только к предикации – они достаточно разнообразны. Метаморфоза может вырастать на почве эксплицированного сравнения, сменяя его: *Как невод, тонет небосвод, // И в это небо, точно в сети, // Толпа купальщиков плывет – // Мужчины, женщины и дети* [76].

Итак, метаморфичность поэтической картины мира у Б. Пастернака отражает сложность, многоликость и многоплановость самой жизни, предстающей в разных ипостасях одного и того же явления.

Колористические образы часто основаны на такой цветовой лексике, которая не всегда принадлежит к общеупотребительной, распространенной. Цвет передается через предмет, причем для метафорического сравнения избираются не традиционно установившиеся в этой функции реалии (ср.: *белый как молоко, небесная голубизна, желтизна песка, цвета топленого молока, цвета слоновой кости* и под.), а те названия, которые окружены ореолом новизны и свежести: *Снуют пунцовые стрекозы* («Стога», 83), *Огневая кожура абажура* («Без названия (Недотрога, тихоня в быту...)»), 77), *лес покрыт черной тенью насевшей копоти* («Когда разгуляется... », 86), *солнце на закате цвета наливки смородиновой* («Зимние праздники», 126).

Взгляд живописца ощущается во многих стихотворениях цикла. Так, один из главных мотивов в словесных образах пейзажа в «Золотой осени» – это выставка картин. Название вводит читателя в междисциплинарный интертекст, ассоциируясь с картиной И. Левитана – так углубляется мотивировка метафор в лирическом произведении:

Как на выставке картин:

Залы, залы, залы, залы

Вязов, ясеней, осин

В позолоте небывалой.

<...>

В желтых кленах флигеля,

Словно в золоченых рамах.

[91]

Выбор компонентов метафорического контекста в стихотворении подчинен доминантному образу, вынесенному в позицию заголовка: *мир золотой осени – выставка картин*, галерея, музей, хранилище прекрасного. Этот мотив задается начальной строфой, содержащей образ высокого стилистического и эмоционального звучания – *сказочный чертог*:

Осень. Сказочный чертог,

Всем открытый для обзора.

Просеки лесных дорог,

Заглядевшихся в озера.

А заключительная строфа, заканчивающая этот образный ряд, – ... уголок // Старых книг, одежд, оружия <...>, с каталогом сокровищ, – в своей словесно-образной структуре уже отдаляется, как это характерно для Б. Пастернака, от семантических основ переноса по внешнему сходству, выражая отвлеченное, умозрительное содержание, являясь своеобразным поэтико-философским обобщением:

*Осень. Древний уголок
Старых книг, одежд, оружия,
Где сокровищ каталог
Перелистывает стужа.*

Кольцевая композиция сообщает замкнутость, психологическую завершенность метафорическому контексту в рамках стихотворения. Перекличка начальной и конечной строф подчеркнута не только лексически, введением слов одной и той же тематической группы – *музей*, но и синтаксически: параллелизмом начала (*Осень*) с аналогичными моделями номинативных предложений, типичных для описательных прозаических нарративов.

Тема художника, творца, является центральной и в стихотворении «После грозы», которое начинается пейзажной зарисовкой, с чистыми и светлыми красками, а сменяется образной параллелью: очищение мира грозой – как очищение и преобразование его художником, живописцем:

*Пронесшейся грозой полон воздух,
Все ожило, все дышит, как в раю.
Всем роспуском кистей лиловогроздых
Сирень вбирает свежести струю.*

*Все живо переменою погоды.
Дождь заливает кровель желоба,
Но все светлее неба переходы
И высь за черной тучей голуба.*

*Рука художника еще всесильней
Со всех вещей смывает грязь и пыль.
Преображенной из его красильни
Выходят жизнь, действительность и быль.*

[125]

Состав зрительных метафор в цикле осложняется развернутыми сравнениями, материал для которых часто черпается из сферы

живописи. Метафоры становятся синкретическими: впечатления живописных эффектов внутренне музыкальны. Их обосложнение осуществляется на основе метонимических переносов, типичных для поэта; при этом образ как бы наращивается, развиваясь по спирали. Примером может служить стихотворения «Когда разгуляется» [86], метафорический текст которого в своем развертывании отправляется от вербализованного сравнения:

*Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.*

*В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.*

*Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.*

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.*

От частного, отдельного зрительного представления, от детали (солнце просвечивает сквозные листья, как витраж) воображение поэта переходит к образу собора; более высокий виток метафоры – отвлеченное, мировоззренческое уподобление мира природы торжественному собору, с его святостью и величием. Образ *храма природы*, имеющий в литературе давнюю традицию и осмысливающийся носителями разных общественных устремлений по-разному, в том числе негативно, как у тургеневского Базарова, наполняется у Б. Пастернака новым содержанием, в формировании которого немаловажное значение приобретает своеобразная форма, воплощающая новые повороты мысли и созданная новыми приемами поэтического языка. О главенствующей подчас роли художественной речи в процессе творчества взволнованно и возвышенно говорит автор устами главного героя в «Докторе Живаго»: «... он (герой) испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на

голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не узанных, не учтенных, не названных.

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение».

Семантические признаки, лежащие в основе зрительных образов у Б. Пастернака, навеяны живописными представлениями; живописная палитра поэта становится неотъемлемой частью его изобразительно-выразительных средств, определяющих одну из глубинных особенностей поэтической стилистики. Словесная живопись в цикле не является самоцелью и не ограничивается только созданием зрительных эффектов – это способ образного освоения действительности во всем богатстве ее материальных и духовных характеристик и деятельности человека в ней. Живописные образы поэта сложны и многоплановы. Сам Б. Пастернак высказывает глубокие наблюдения о природе синкретического зрительного образа в поэзии, говоря об особенностях живописных образов грузинского поэта С. Чиковани: «Образ в поэзии почти никогда не бывает только зрительным, но представляет некоторое смешанное жизнеподобие, в состав которого входят свидетельства всех наших чувств и все стороны нашего сознания. Сообразно с этим и та живописность, о которой мы говорим применительно к Чиковани, далека от простого изобразительства. Живописность эта представляет высшую степень воплощения и означает предельную, до конца доведенную конкретность всего в целом: любой мысли, любой темы, любого чувства, любого наблюдения» [Пастернак 1991: 411–412]. Нетрудно

заметить, что эти мысли Б. Пастернака как нельзя лучше характеризуют и творчество его самого.

В подборе деталей, через которые автор дает цветовые характеристики, сказывается острота поэтического видения, а словесные образы, при всей их новизне и необычности, внешней сложности и причудливости, поражают реалистической изобразительной точностью. Они находят оправдание либо в самом тексте, посредством дополнительных вербальных средств, контекстных указателей, либо в подтекстных слагаемых смысла. Словесные структуры производят эффект почти физической осязаемости живописного рисунка, который дается в движении, в динамике, следуя природным изменениям:

*По мере смены освещенья
И лес меняет колорит.
То весь горит, то черной тенью
Насевшей копоты покрыт.*

[86]

Соседство метафор, антонимичных по своему значению, но связанных с одним денотатом, углубляет семантическую перспективу многозначного слова, актуализируя различные его лексико-семантические варианты, которые одновременно присутствуют в сознании реципиента. Так, неожиданный цветовой образ внезапно потемневшего леса, как будто покрывшегося *черной тенью насевшей копоты*, получает обоснование в предыдущем фрагменте, где вскользь брошенное, одиночное *горит* – о ярко освещенном лесе – реализует производное значение глагола 'сверкать ярким, ослепительным блеском (отражая свет)' [Словарь 1981–1984: I, 334] и вместе с тем возвращает читателя к исходному, прямому, номинативному значению слова. Тесное двунаправленное взаимодействие семантических полей обоих словесных образов облегчается их рядоположенностью в стихотворной строке, создающей новое смысловое и эмоциональное единство, нейтрализуя возможные стереотипы негативных оценок, связанных с некоторыми реалиями в общем речевом обиходе.

Метафорические переносы строятся на пересечении разных линий, разворачивающих скрытое в подтексте, невербализованное сравнение, которое опирается на сходство по цвету и уподобление по функции. Такова зрительная метафора *цветы на липах – свечи* [стихотворение «Липовая аллея (Ворота с полукруглой аркой...)» – 84],

центром которой является глагол *гореть*, и в данном случае тоже совмещающий в тексте разные словарные значения. Кроме отмеченного выше значения 'сверкать ярким, ослепительным блеском (отражая свет)' [Словарь 1981–1984: I, 334], в составе этой метафоры реализуется, метафорически осмысляясь, и другое: 'давать свет, пламя' [там же: 333] – более близкое во внутрисловной семантической иерархии к исходному, первичному. Оригинальность словесного образа создается и такими его составляющими, которые формируются в границах всего художественного целого. Их взаимодействие осуществляется по принципу оксиморона, то есть соединения резко контрастных, противоположных по значению слов, вследствие чего образуется новое смысловое качество, возникает неожиданный экспрессивный эффект [см.: Литературоведческий словарь 1997: 517; см. также: Розенталь 1976: 241]. В стихотворении *огни цветов* липы зажжены, влагой, дождем, что противоречит реальной логике вещей. Сложная, многослойная метафора основана не на одном признаке, а на тесном взаимодействии разных свойств отображенного поэтическим видением предмета. Предикативная характеристика *гореть* вызвана представлением о ярком солнце, выглянувшем после освежающего дождя; эпитет *закапанные воском* точно передает зрительное впечатление от поверхности цветов – их фактуры и цвета (желтоватого, как воск), что ассоциируется со свечами; эта ассоциация поддерживается и субъективным восприятием поэта, передающимся читателю: цветы прямо свисают вниз, их вертикальное положение также напоминает нарядную свечу. Таким образом, при декодировании расширенной, основанной на сочетании разных, соединенных внутренним родством признаков метафора обретает логическую ясность и простоту. Характеризуя психологические процессы подобной читательской рецепции, нельзя не вспомнить замечание А. Пушкина: «Побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие – любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому» [Пушкин 1958: 34].

О важности для реципиента затрудненной формы писал и Р. Якобсон: «Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринимать, пока мы ощущаем сопротивляемость материала <...>» [Якобсон 1987: 273]. Именно эта особенность, значимая для понимания эстетического объекта, акцентируется Б. Пастернаком, который считал, что «ложная легкость» стихов в действительности мешает их восприятию [Пастернак 1990: 284], что «... искусство всегда переполнено (это его свойство) условностями формы, которые, однако, не самоцель, а, наоборот, только помехи,

через которые надо, не соприкасаясь, прорваться, которые надо, не устранив с пути, осилить» [там же: 359].

Благодаря этому свойству «затрудненности», образная система поэзии Б. Пастернака углубляет и обогащает наши представления о мире и о человеке; неслучайно о метафорической системе поэта В. И. Хазан говорил, что он раскрывал «...пределы, недоступные обычному сознанию и опыту» [Хазан 1990: 433]. А одной из важнейших ее черт оказывается точность, всегда присутствующая у Б. Пастернака, несмотря на всю кажущуюся внешнюю прихотливость и субъективность сближений и ассоциаций в его идиостиле.

Персонификация

Традиционные в поэзии персонификационные стилистические приемы также получают у Б. Пастернака индивидуальный облик. Поэт вдохнул живую душу во все, что окружает лирического героя, очеловечил природу. Персонифицированные образы у поэта – это не мимолетный штрих, не беглое упоминание: олицетворение становится образом-персонажем, лишено условности и привычности, оно сюжетно разворачивается, становясь подчас композиционным центром всего произведения. Таково, например, стихотворение «Ночной ветер» [90]:

*Стихли песни и пьяный галдеж,
Завтра надо вставать спозаранок.
В избах гаснут огни. Молодежь
Разошлась по домам с погулянок.*

*Только ветер бредет наугад
Все по той же заросшей тропинке,
По которой с толпою ребят
Восвояси он шел с вечеринки.*

*Он за дверью поник головой,
Он не любит ночных катавасий.
Он бы кончить хотел мировой
В споре с ночью свои несогласья.*

*Перед ними – заборы садов.
Оба спорят, не могут уняться.
За разборками их неладов
На дорогах деревья толются.*

Ветер-сотоварищ – герой стихотворения, он на равных с людьми, присутствующими в тексте.

Такова же семантическая модель олицетворения и в «Июле» [80]. Накопление образных номинаций, объединенных в однородных семантических позициях, изумляет авторской изобретательностью и неожиданностью взгляда: *июль с грозой (июльский воздух)* предстает *привидением, призраком, двойником*, вдруг превращаясь в обычного человека – *танцора* (правда, с партнершей-занавеской), *приезжего жильца, летнего дачника-отпускника*. Ему приписываются и характеристики-оценки: *баловник-невежа, степной нечесаный растреп*. В широком разбросе эпитетов, создающих в амплификационных фигурах образ очеловеченного *июльского воздуха*, скрещиваются признаки реального явления и – одновременно – персонифицирующие его признаки.

Стихотворение построено как веселая загадка: героя надо угадать, расшифровать через перечень его действий: *По дому бродит привиденье; Везде болтается некстати, // Мешается во все дела <...> Срывает скатерть со стола <...> Вбегают в вихре сквозняка // И с занавеской, как с танцоршей, // Взвивается до потолка* – ответив на вопрос: *Кто этот баловник-невежа?* Глубина разносторонней мотивации персонифицированного образа увеличивается с приближением кульминационного момента, когда получен ответ: герой – это *июльский воздух*, и его характер, «внешность», «поведение» теперь обрисованы открыто:

*Июль, таскающий в одеже
Пух одуванчиков, лопух,
Июль, домой сквозь окна входящий,
Все громко говорящий вслух.*

*Степной нечесаный растреп,
Пропахший липой и травой,
Ботвой и запахом укропа,
Июльский воздух луговой.*

Персонифицированные образы, главные герои лирических миниатюр, наделяются необычным, даже экстравагантным поведением, а метафорический контекст расширяется за счет эмоционально-экспрессивной, оценочной, характеризующей, стилистически маркированной лексики. *Небосвод, день, ветер* в стихотворениях цикла – очень часто озорники, шалуны, забияки. Если в «Ночном

ветре» подобные свойства олицетворения задаются уже содержанием начальной строфы (сельская молодежь расходится *с погулянок*), то в других стихотворениях цикла такая прямая мотивация может и отсутствовать. В таких случаях фамильярная разговорная лексика, окказиональные, устаревшие или редко употребляющиеся слова, со сниженной окраской, в синтаксических позициях предикатов, на которых базируется вся метафора, и обстоятельств мотивируется всей стилистической системой Б. Пастернака. В речевые структуры вовлекаются названия «непоэтических» реалий, обогащая диапазон средств языка лирики и создавая рисунок острый, «странный», подчеркнуто неожиданный. Примеры многочисленны: *солнце* <...> // *Кругом косится с опасеньем* («Осенний лес», 88), *Меня деревья плохо видят // На отдаленном берегу; Земле дышать ботвой картошки // И стынуть больше невтерпеж* («Заморозки», 89); *деревья в столбняке; Ромашка, Иван-чай, татарник* <...> // *Глазеют, обступив кустарник* («Тишина», 82); *Вот путь перебежал плотину, // На пруд не посмотревши вбок* («Дорога», 101); *снег – утайщик нераскаянный* («Первый снег», 107); *в запатанном салоне // Сходит наземь небосвод. // Словно с видом чудака* <...> // *Крадучись, играя в прятки, // Сходит небо с чердака* («Снег идет», 108); *Полусонным стрелкам лень // Ворочаться на циферблате* («Единственные дни», 130); *Наставший день встает с ночлега // С трухой и сеном в волосах* («Стога», 83).

Изысканность и неповторимость семантической модели персонификационной фигуры контрастирует с разговорной окраской лексем, заполняющих позиции метафорического контекста, и эта особенность также создает своеобразие поэтического мира Б. Пастернака.

Семантическая модель олицетворения обуславливает трансформацию привычного словоупотребления. Прихотливые приращения поэтических смыслов, обновление, актуализация стершегося в повседневной речи ореола переносного характера значений последовательно представлены в системе словесных образов стихотворения «Дорога» [101]. Само слово *дорога*, по свидетельству Н. Н. Ивановой, обозначая жизнь, периоды жизни и жизненный процесс, входит в перечень лексем, употребляющихся в составе устойчивых традиционно-поэтических метафор и символов [см.: Языковые процессы 1977: 17].

В каждой из строф стихотворения, подводящих к последней, заключительной, в позиции сказуемого к подлежащему *дорога* (опорному, ключевому слову, вынесенному в заглавие) или к словам, тематически с ним связанным, употребляются глаголы, формирующие цепочку контекстуальных синонимов, с разной степенью их закрепленности в обычном, узуальном речевом обиходе: *Змеится лентою дорога; Бегут мощные извивы; путь перебежал плотину; Бежит прямая магистраль, <...> // Несется к цели.* В языковой системе закрепились переносные по происхождению значения некоторых выделенных глаголов: *змеиться* ‘тянуться извилистой лентой; виться, извиваться’ [Словарь 1981–1984: I, 614]; *бежать* ‘тянуться, простираться в каком-либо направлении (о дороге, тропинке и т. п.)’ [там же: 68]. Однако эти стершиеся образы «оживляются» в общем метафорическом контексте стихотворения разными способами. В актуализации привычного важны обстоятельственные характеристики, которые проецируются именно на действия живого существа, подчеркивая идею его движения: *Змеится лентою дорога // Безостановочно вперед; Бегут мощные извивы // По слякоти и не пыля.* С обстоятельственными характеристиками функционально объединяются придаточные сравнительные предложения: *Бежит прямая магистраль, // Как разве только жизни впору // Все время рваться вверх и вдаль.* Смысловой сдвиг в сторону поэтического переосмысления осуществляется также, благодаря объединению видоизмененных привычных словоупотреблений с яркими авторскими метафорами, которые создаются на основе глаголов, связанных словообразовательными отношениями с опорными непроизводными, зафиксированными в системе привычных переносов (*дорога бежит* и *путь перебежал плотину*) или слов, синонимизирующихся с исходными глаголами движения лишь в прямом значении (*бежать* и *нестись* ‘очень быстро двигаться, перемещаться; мчаться’ [Словарь 1981–1984: II, 483]). Уподобление *дороги* живому, одушевленному, двигающемуся существу одновременно акцентирует образ пространства, изначально заложенный в опорном слове, связывая его в авторском хронотопе с образом времени, с движением самой жизни. Завершающий виток метафоры, подытоживающий ее художественно-философский смысл, представлен в заключительной строфе:

А цель ее [дороги] в гостях и дома –

Все пережить и все пройти...

Так преобразуются у Б. Пастернака образные параллели, уходящие корнями в древнее мировосприятие народа. Приобретший отвлеченное значение библейский образ жизненной стези – пути жизни – перекликается с образами, запечатленными в устойчивых формулах русского и украинского языков, где время жизни уподобляется физическому пространству: ср. русск. *Жизнь прожить – не поле перейти*, укр. *У житті як на довгій ниві*.

Приемы олицетворения у Б. Пастернака свежи и разнообразны. Они как бы снимают то неуловимое *почти*, которое разделяет миры природы и человека.

Исследователи обращают внимание на распространенность приема персонификации у поэта. Так, Г. Н. Гиржева пишет о том, что олицетворение у него «выполняет ведущую роль в создании выразительности» [Гиржева 1989: 63]. Е. А. Некрасова, сравнивая разновидности олицетворения в творчестве разных поэтов, отмечает, что у Б. Пастернака, в отличие от С. Есенина, «природа не только зеркально отражает чувства героя, но и его действия» [Некрасова 1982: 38]. Персонификация у Б. Пастернака и в самом деле действенна. У него даже лесная тишина (стихотворение «Тишина» – 82) подается как немая сцена, разыгрываемая околдованными, «завороженными» солнцем обитателями леса – деревьями, кустарником, ручьем, цветами:

*Иван-да-марья, зверобой,
Ромашка, иван-чай, татарник,
Опутанные ворожбой,
Глазют, обступив кустарник.*

Процессуальность персонификационной метафористики у поэта является яркой характеристической чертой его картины мира, а повтор стилистического приема олицетворения, по наблюдению И. Н. Тюковой, реализует у него закон смысловой «избыточности» [Тюкова 2004: 28].

Парадигматика словесных образов Б. Пастернака

Парадигматика словесных образов определяется, в числе других факторов, связями сопоставления. Так, на основе типичных для поэта метафорических и метонимических сближений в рамках цикла как художественного целого формируется лейтмотивный словесно-образный ряд *мир – книга – слово – хлеб – жизнь*; *книга* у поэта олицетворяет саму *жизнь* в ее важнейших проявлениях, *жизнь* представлена как *книга*, где события превращаются в *страницы*,

строфы, строчки, главы; литературная терминология используется им в составе сравнений – со *строчкой*, рождающейся в процессе творчества, у него сравнивается *женщина*:

*Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла <...>*
[76]

Весь мир в стихах Б. Пастернака приравнивается к слову: *Для тебя я весь мир, все слова, // Если хочешь, переименую* [77]. Стихотворение для поэта – пространство, вмещающее в себя на листе бумаги целый увиденный им мир:

*Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленьи вскочивши с софы,
Целый мир уложить на странице,
Уместиться в границах строфы.*

*Как изваяны пни и коряги
И кусты на речном берегу,
Море крыши возвести на бумаге,
Целый мир, целый город в снегу.*

[«После вьюги», 111]

На основе скрытого сравнения формируется образная параллель *книга – жизнь, судьба*:

*... надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.*

[«Быть знаменитым некрасиво...», 74]

В стихотворении парадигматические связи в семантическом поле образа усложняются – в метафорическом контексте признаки времени, воплощенного в *книге* и в *жизни*, в реалиях, взаимопроникающих друг в друга, взаимодействуют с признаками *пространства*; их соположение эксплицируется в параллельных, симметрических синтаксических структурах:

*Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.*

Далее в тексте тема *пространства* и *времени*, наслоившаяся на образную параллель *жизнь – книга*, углубляется, разворачивается, благодаря сравнению, приобретающему самостоятельное значение:

*И окунуться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.*

*Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь...*

Образ *книги*, излюбленный в поэтическом цикле Б. Пастернака, осмысливается по-разному, включаясь в состав разноструктурных метафор, которые характеризуются разными типами семантических переносов. Так, в стихотворении «Липовая аллея» [84–85] образ строится отчасти на индивидуальном восприятии графического сходства правильно расчерченного аллеями замкнутого пространства парка с форматом книги, ее переплетом, тема же стихотворения – аромат цветущих лип – становится внутренним содержанием этой книги. Метафорический перенос сочетается с обычной для Б. Пастернака метонимией, что обуславливает особую сложность и изощренность многопланового словесного образа:

*Он составляет в эти миги,
Когда он за сердце берет,
Предмет и содержание книги,
А парк и клумбы – переплет.*

Семантическая основа образа *книги*, воспринятой как цветущий *парк* (ср.: *Я б разбивал стихи, как сад – 73*), включающая признак 'цветение', восходит к средневековой метафоре *Книга Природы*, о которой писал Д. Лихачев [Лихачев 1979: 162. ср.: Ричардс 1990: 44–67].

Второй семантический компонент метафоры – 'пространство' – получает развитие и в других образных параллелях: *Дай запру я твою красоту // В темном тереме стихотворенья* [77]. Заметим, что образ *пространства* занимает вообще большое место в лирике Б. Пастернака, получая разнообразное осмысление [об этом см., в частности: Stieranian-Rumiansewa 2010: 183–185].

Пространственные представления *слова*, *стиха*, причудливо трансформируясь и усложняясь абстрактными значениями, субъективно объединяются с образным воплощением физических восприятий и психологических переживаний лирического героя.

Как *слово* откровения, *слово*, связующее поколения, поэтически осмысляется у Б. Пастернака *хлеб* в одноименном стихотворении [87]; *поле*, покрытое *словами* колосьев – это *страница* книги:

*... первым таким откровеньем
Остался в сцепленьи судеб
Прапращуром в дар поколеньям
Взраченный столетьями хлеб.*

*Что поле во ржи и пшенице
Не только зовет к молотье,
Но некогда эту страницу
Твой предок вписал о тебе.*

*Что это и есть его слово,
Его небывалый почин
Средь круговращения земного
Рождений, скорбей и кончин.*

Отождествление хлеба духовного и материального в парадигматике словесных образов, воплощающих высокое содержание творческого труда, является типологической чертой русской и украинской поэзии. На основе уподобления поэзии труду на земле, дарящей жизнь и являющейся залогом обновления, формируется система образов у Е. Маланюка («Свангелія піль», стихотворение «Покарано...», из цикла «Гербарій»): *нових поем снопи, // Пов'язані у перевесла рими; на ланах душі німої // Таємно спіє засів золотий <...>*. Образ *книги* – *поля*, содержательно насыщенный и торжественный, имеет у поэта религиозную окраску:

*Знову біблія літа розкрила
Сторінки заколосених піль.*

<...>

*... Книгою Руті
Розгортаються справжні жнива.*

Типологически значимая в поэзии метафорическая двуединая номинация *слово-хліб* индивидуально трансформируется у Б. Олейника в его стихотворении «Тарасові Шевченкові»: *Нетлінний весь, бо плоть його – у слові, // Що яр-зерном скресає по сівбі.*

У Б. Пастернака образ *слова-хлеба* также включает в себе глубокое философское содержание: жизнь человека, его биологическое существование вечно, как вечно жизнь его души. Образ,

носящий интертекстуальный характер в художественно-литературном пространстве, обнаруживает внутреннее родство и с народным мировосприятием, запечатленным в фольклоре. На уподоблении *книги – полю, разума – зерну* построена русская загадка *Белое поле – черное семя, кто его сеет, тот разумеет*; в балладе, которую исполняет крестьянка из села на Волыни Т. М. Видник, *хлебный колос* сравнивается с человеческим *голосом*: *Колосочок – то матінчин голосочок*. Это глубинное родство книжной литературы с народным поэтическим творчеством, с истоками словесного искусства – как родство *слова* с самой природой, та связь, о которой Б. Пастернак писал: «Искусство не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» [цит. по: 18, 25].

Все сказанное позволяет сделать вывод, что метафористика Б. Пастернака в организации парадигматики образов, номинирующих *слово*, в том ее фрагменте, который обнаруживает тесное смысловое взаимодействие с мироощущением и мировосприятием народа, является не фольклорной стилизацией, а оригинальным воплощением, новаторской вербализацией главнейших свойств словесного образа, рождающихся в процессе художественного освоения реального мира: «Метафору дает быстрая, мгновенная фиксация сиюминутного состояния действительности – такой, какой она предстает под влиянием сильного чувства, обостряющего зрение и обновляющего восприятие предметов, которые в этот момент становятся необычными» [там же 18: 25].

Стилю Б. Пастернака присуща *словесная игра*, которой поэт предается с видимым наслаждением, поворачивая слово разными гранями, любясь переливами и переходами его значений и эмоциональных оттенков. В. Альфонсов справедливо отмечал те тексты Б. Пастернака, в которых образ «не обязательно напрямую соотносим с конкретными качествами предметного мира. Он может возникнуть “изнутри языка”, из связи и столкновения понятий, смыслов, звучаний» [1, 349]. В обыгрывании многозначных слов, в столкновении их разных лексико-семантических вариантов как раз и проявляется та власть, которую поэтический язык сам по себе как бы обретает над автором, творцом стихотворения.

«Борьба нескольких значений, – по мнению Б. Я. Бухштаба, – постоянный смысловый путь у Пастернака» [3, 108]. В его поэзии сближаются такие значения полисемантических слов, которые в

обычном речевом обиходе достаточно резко разграничены. Показательна с этой точки зрения организация речевой структуры произведения «Вакханалия» [112–118], состоящего из нескольких стихотворений, каждое из которых характеризуется самостоятельной событийной основой, но все вместе они объединяются признаком напряженности и быстроты жизненных ритмов. Слово *играть* в разных своих лексико-семантических вариантах, в прямом значении и в значениях производных и переносных, в полноте контекстуальных оттенков связывает смежные строки и строфы, и эта смысловая насыщенность и яркость, высвечивающая в разных направлениях доминантную ноту общего содержания, внутренне точно соответствует названию целого произведения, его тематике, взятой в целом, художественной авторской интенции, характеру мироощущения и многочисленным психологическим ассоциациям, сопряженным с названным ключевым глаголом. Эти ассоциации – *богатство жизненных проявлений, буйство силы и радости, движение, жизнь, легкость, быстрота, блеск* и т. п., – будучи разновекторными, координируются главным, общим значением стержневого глагола, стилистическая весомость которого подчеркнута его употреблением в анафорической позиции, синтаксическим параллелизмом:

*Сколько надо отваги,
Чтоб **играть** на века,
Как **играют** овраги,
Как **играет** река.*

*Как **играют** алмазы,
Как **играет** вино,
Как **играть** без отказа
Иногда суждено.*

*Как **игралось** подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом.*

В тексте реализуются такие значения полисемантического глагола *играть*:

‘участвовать в сценическом представлении, выступать на сцене’,
‘переливаться разными цветами’, ‘пениться, шипеть, искриться’.

Б. Пастернак обнаруживает знание глубин народной речи, таких словоупотреблений, которые уже не фиксируются словарями современного русского литературного языка, как, например, употребление глагола в обороте *играют овраги* [см.: Словарь 1981–1984: I, 628–629]. Соответствующее значение представлено у В. И. Даля: «*Овражки играют*, в ростополю или в паводок в них образовались ручьи» [см.: Даль 1979: II, 7]. В. И. Даль толкует значение глагола и в обороте *река играет* – ‘плещется’ [Даль 1979: II, 7], отмеченное им словоупотребление аналогично пастернаковскому *играет река*.

Системные, устойчивые значения глагола, зарегистрированные в лексикографических источниках, получают дальнейшее развитие в окказиональных лексико-семантических вариантах, формирующихся в поэтическом тексте. Так, значение возвратного безличного глагола *игралось (подростку)* осложняется семантическими элементами, связанными с понятиями детской игры, забавы. *Играть без отказа // Иногда суждено* – эта фраза поднимается над бытом, глагол вмещает в себя все содержание жизни – жизни как подвига, требующего самоотречения, самопожертвования.

Словесные образы, построенные на игре явлений лексической многозначности, часто у Б. Пастернака соединяют несоединимое, объединяют противоречивые, логически несовместимые признаки и элементы, возникающие в отдаленных ассоциативных связях. Однако подобное объединение не только не разрушает целостности эстетического впечатления у реципиента, а, напротив, создает особую объемность образа, выражающего сложное поэтическое содержание. В этом отношении показательное использование полисемии прилагательного *крепкий* в стихотворении «Стога» [83]:

*И в полдень вновь сияют выси,
Опять стога как облака,
Опять, как водка на анисе,
Земля душиста и крепка.*

В строфе реализуется значение прилагательного ‘насыщенный, малоразбавленный (о напитках, растворах, жидкостях)’ [Словарь 1981–1984: II, 126]. Однако в тексте на него наслаивается и другое, восходящее к оттенку ‘не мягкий, не дряблый; твердый’ – о плотном на ощупь теле. Семантические признаки, рассеянные в тексте, идущие от скрытого сравнения земли с яблоком, к которому могут относиться определения запаха и материальной фактуры,

поддерживаются и ассоциациями с круглой формой земного шара. Выявленная многозначность прилагательного *крепкий* влечет за собой и совмещение разных значений в определяемом им слове *земля*: 1) планета; 2) земная твердь; 3) почва, грунт; // поверхность, плоскость, на которой мы стоим, по которой движемся [Словарь 1981–1984: I, 608]. Диффузия, взаимопроникновение разных семантических элементов внутренней структуры слова, смысловые приращения в нем создают особую глубину и объемность образа: *земля крепка*, как яблоко, она бодрит своим здоровьем, силой и свежестью, дарит радость.

Поэтическая многозначность, типичная для Б. Пастернака, своеобразно обыгрывается и в стихотворении «Зимние праздники» [126]:

*Солнце садится, и пьяницей
Издали, с целью прозрачной
Через оконницу тянется
К хлебу и рюмке коньячной.*

Прилагательное *прозрачный*, формально и семантически подчиненное существительному *цель* в переносном своем значении 'явный, открытый, незамаскированный' [Словарь 1981–1984: III, 488], взаимодействует со всем словесным окружением и в первую очередь прочными ассоциативными нитями связано с *оконницей* (устар. 'оконная рама со стеклами, окно' – [Словарь 1981–1984: II, 609]), поскольку признак прозрачности является одним из основных для этой реалии.

Итак, объемность слова-образа, совмещение в нем разных семантических и эмоциональных составляющих осуществляется в результате его смыслового тяготения одновременно к разным центрам метафорического контекста, что усиливает взаимопроникновение разных значений и их оттенков центральной лексемы.

В орбиту игры втягиваются и синтаксические структуры, посредством которых вяжется прихотливая словесная вязь, когда, без видимой смысловой нагрузки, меняется порядок слов в параллельных строках, варьируя ритмомелодический рисунок строфы:

*То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.*

[114]

*По кошачьим следам и по лисьим,
По кошачьим и лисьим следам
Возвращаюсь я с пачкою писем
В дом, где волю я радости дам.*

[129]

Частью системы образных средств в идиостиле Б. Пастернака являются **синонимы**. По мнению Б. А. Ларина, «точные синонимы в лирике имеют малое применение, так как дают обратный эффект – бедности и надоедливости выражения, а потому именно семантическая параллель – неточный синоним – и является тем видом синонима, какой нужен и обычен в поэзии» [Ларин 1974: 86–87]. Это наблюдение оказывается справедливым и по отношению к языку анализируемого пастернаковского цикла, где действительно преобладают синонимы неточные, контекстуальные. Примером могут служить строки *Преображенной из его [художника] красильни // Выходят жизнь, действительность и быль* [стихотворение «После грозы», 125]. Группа выделенных слов не фиксируется в Словаре синонимов, где приводятся лишь ряды языковых, системных, устойчивых синонимов: 1) *жизнь, существование, бытие*; 2) *жизнь, век*; 3) *жизнь, житье, бытие, житье-бытие* [Словарь 1981–1984: 1970–1971, I, 340]. В строках Б. Пастернака объем сближаемых явлений расширяется за счет семантического притяжения, соприкосновения слов периферийными оттенками значений. *Быль* – это прошлое, *былое*, ушедшее, но это и то, что *действительно было*, состоялось (*Расскажу тебе быль – не небылицу*), и недаром слова с этимологическим корнем *бы-* входят в два из приведенных языковых синонимических рядов (*бытие, бытие*).

Семантико-стилистические параллели, основанные на использовании слов, сближающихся долями сфер своих понятийных объемов, акцентируют на общем фоне и различия в элементах лексических значений компонентов:

И те обещанья подхвачены

<...>

*Беседую, бьющей ключом,
Речами про разные разности,
Пустой болтовней ни о чем*

[«Трава и камни», 94]

Контекстуальные синонимы в амплификационном ряду не являются взаимозаменяемыми, но в целом они разнообразят выражение

мысли, существенно дифференцируясь оттенками значения, уточненного благодаря наличию обстоятельственных характеристик: *беседа* – оживленный, заинтересованный разговор, *речи* – могут произноситься одним из участников *беседы*, *болтовня* – бессодержательный разговор.

Системные, устойчивые синонимы у Б. Пастернака образуют в рамках художественного целого так называемую синонимическую ситуацию. Так, в стихотворении «Липовая аллея» [84] синонимы *запах* и *аромат* взаимозаменяются в смежных строфах:

*И вот приходят дни цветенья,
И липы в поясе оград
Разбрасывают вместе с тенью
Неотразимый аромат.*

*Гуляющие в летних шляпах
Вдыхают, кто бы ни прошел,
Непостижимый этот запах,
Доступный пониманью пчел.*

Языковая синонимия здесь явилась базой для построения в параллельных синтаксических конструкциях синонимии контекстуальной, авторской: определения к словам *аромат* и *запах* – *непостижимый* и *неотразимый* – также объединяются друг с другом, сближаясь выражением высокой степени эмоциональной оценки. Объединению способствуют и формальные характеристики – в данном случае аналогия словообразовательной модели: приведенные отглагольные прилагательные одинаково образованы приставочным префиксально-суффиксальным способом, обозначая признак, связанный с невозможностью выполнить действие, названное производящим глаголом.

Синонимическая амплификация является композиционной основой речевой ткани стихотворения, которое открывает цикл – «Во всем мне хочется дойти...» [72–73]. Нанизывание, нагнетание в нем разных типов синонимов создает предельную напряженность и яркость словесного рисунка. Высокая эмоциональная нота задается уже в самом начале стихотворения:

*Во всем мне хочется дойти
До самой сути,
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.*

До сущности протекших дней,

*До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.*

К языковым синонимам *суть, сущность* примыкает группа контактно употребленных контекстуальных – *основания, корни, сердцевина*. Взаимодействуя друг с другом и другими компонентами, формирующими структуру однородных членов, уже саму по себе экспрессивную в художественной речи, они не только усиливают эмоциональность звучания, но и создают новый единый поэтический смысл, вырастающий из совокупности их значений и эти значения осложняющий. Глубокую мысль о возникновении такого нового смысла в сочетании синонимов высказал в свое время А. А. Потебня, имея в виду так называемые тождесловия, характерное для языка фольклора, или, по современной терминологии, тавтологические сочетания типа *путь-дорога* [Потебня 1968: 433].

Синонимы выполняют функцию речевого композиционного средства в ритмико-синтаксической организации стиха. Так, синонимические параллели, в широком смысле этого слова, базирующиеся на объединении элементов лексической и фразеологической систем, на сближении тематически связанных понятий, четко соотносят строки и другого стихотворения – «Ночь» [96–97]. Синонимический параллелизм подчеркнут благодаря лексическим повторам, выполняющим аналогичную функцию – варьирования и усложнения поэтического содержания, создания эмоционального напряжения и, наконец, функцию ритмико-композиционную:

*Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.*

*Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.*

Благодаря пронизывающим строфы варьирующимся, непрерывно льющимся повторам все стихотворение звучит как музыкальный парафраз, развивающий основную мелодическую тему.

Внутренним содержательным признаком пастернаковских образов становится **музыкальный ряд**, который образуют метафорические структуры благодаря, в частности, разнообразным паронимическим аттракциям, ведущим к звуковому и смысловому выравниванию слов, тяготением их друг к другу, что влечет за собой особенную рельефность художественного образа. Особую значимость звуковой формы для художественной речи обосновал Д. Н. Шмелев, который писал: «Способность слова стать элементом и “первоосновой” искусства – словесного искусства – обусловлена его природой, тем, что слово является двусторонней единицей, несущей определенный смысл, закрепленный за определенным звучанием. Тем самым смысловое содержание слова неизбежно связано с конкретной звуковой формой, и каждое слово так или иначе соотносится и по смыслу, и по форме с рядами других слов. Это взаимодействие может проявляться по-разному в разных случаях – допустимость или недопустимость “тавтологий” различного рода, желательность или нежелательность всевозможных звуковых сближений всегда зависят от целевой установки данного высказывания, т. е. в конечном счете – от характера коммуникативного акта» [Шмелев 1977: 82–83]. Паронимические сближения у Б. Пастернака Б. Я. Бухштаб называл «каламбурностью», при которой «корни <...> начинают заимствовать друг у друга какие-то частицы значений» и которая влечет за собой «смысловую деформацию слова» и «непрерывное смещение привычных смыслов и совмещение контрастных тонов» [Бухштаб 1987: 108].

Парономазия вообще приобрела значительное распространение в поэтических стилях нового времени, в творчестве многих авторов XX в., прежде всего тех, кто был склонен к экспериментам со словом в поисках новой формы. Как справедливо отмечает В. П. Григорьев, который одним из первых стал изучать явление паронимазийных эффектов в литературно-художественном стиле, паронимия не имеет или может не иметь «семантику» в обычном понимании, однако она преобразует слова и подчиняется общей «установке на выражение» с ориентацией на «мир денотатов» [Григорьев 1973: 81]. Современные ученые, изучая фоностилистику, также стремятся связать звуковые характеристики с выражением содержания [Краснова 1999].

Амплитуда паронимических аттракций у Б. Пастернака чрезвычайно широка – от, казалось бы, случайной звуковой переключки (*ПлАСТами оседает НАСТ* – 120) до переключки слов,

сближающихся основными, корневыми морфемами, до сложных взаимозависимостей в последовательности звуков в словах, соотнесенных определенным образом по субъективно воспринятым значениям:

*Холодным утром солнце в ДЫМке
СТОит СТОлбом огня в ДЫМу<...>*

*Идешь по инею дОРОЖки,
Как по настилу из РОгОЖ.*

[«Заморозки», 89]

*Под нею – сучья, бурелом,
Над нею – тучи,*

*В лесном овраге, за углом –
КЛЮЧИ и КРУЧИ.*

[«За поворотом», 119]

Я в лес вхожу, и мне не к спеху.

ПЛАСТАми оседает НАСТ.

[«Все сбылось», 120]

Воздух делается ГОРШЕ

От ГАРи, леГШей на откос.

[«Поездка», 122]

Выразительность пастернаковского звукообраза, его внимание к музыке стиха сказывается и в его изображении *тишины*: неслучайно одно из стихотворений цикла носит название «Тишина» [82]. *Тишина* у поэта мелодична, она напоена звуками леса:

В лесу молчанье, тишина

<...>

*Во всем лесу один ручей
В овраге, полном благозвучья,
Твердит то тише, то звончей
Про этот небывалый случай.*

*Звеня на всю лесную падь
И оглашая лесосеку,
Он что-то хочет рассказать
Почти словами человека.*

[82]

Мотив связи звучащего языка и тишины, молчания метаморфически развивается у Лины Костенко: в ее стихах язык сам по себе становится молчанием – в этом отождествлении он выявляет себя как свойство голосов природы, и этим даром владеет лирическая героиня поэтессы:

*...розуміє бузиновий Пан <...>
Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю.
Я їх люблю. Я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю.*

Разновидности звукообразов в цикле Б. Пастернака выступают в позиции рифмы. Рифмы у поэта удивительно разнообразны и во многом используют паронимические связи. Рифмуются, как правило, слова важнейшие, опорные, выполняя важную смысловую и архитектурную функцию: в стихотворении «Душа» [75], например, они скрепляют разные строфы (*Душа моя, печальница... Душа моя, скудельница...*), в стихотворении «Снег идет» [108–109] – начала смежных строк (*...Убеленный пешеход, // Удивленные растенья <...>*).

Полифония стихов Б. Пастернака сообщает особую объемность и глубину подтекстовым характеристикам словесных образов. О том, что поэт придавал музыке стиха смыслообразующее значение, свидетельствуют его заметки, касающиеся теории поэтической речи: «... музыка слова, – писал он, – состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением» [Пастернак 1991: 394].

Образная система Б. Пастернака в украинском переводе

Проанализированы лексические, синтаксические, образные средства передачи элементов стилевой структуры пастернаковского стихотворения «Ева» [76] в переводе, принадлежащем С. Зинчуку [Зинчук 2006: 5].

Стихотворение Б. Пастернака отличается яркой индивидуальной стилистической манерой и своеобразным художественно-философским восприятием мира, что не может не усложнить работу переводчика. Тем не менее, перевод С. Зинчука, выполненный мастерски, свидетельствует о глубоком проникновении в идейно-художественный замысел первоисточника. Переводчику удалось решить еще одну сложную задачу – максимально приблизить текст к

украинскому читателю, сделав произведение органической частью культуры Украины, избежав примет вторичности, которые могли бы быть спровоцированы механическим копированием оригинала, что, по видимости, облегчается близостью обоих языков. Действительно, некоторые строфы перевода почти буквально передают речевой строй оригинала, но при этом не нарушаются стилистические межъязыковые соотношения. Заметим, что в данном случае определение ‘буквально’ не имеет ничего общего с термином ‘буквализм’ – понятием, за которым в специальной литературе закрепились отрицательная оценка:

Б. Пастернак

*Пять-шесть купальниц в лозняке
Выходят на берег без шума
И выжимают на песке
Свои купальные костюмы.
Ты <...>
Как будто не шутя во сне
Из моего ребра возникла.*

Перевод С. Зинчука

*П'ять-шість купальниць в лозняку
На берег вибрались без шуму,
Щоб викрутити на піску
Свої купальницькі костюми.
Немов у сні не жартома
Ти виникла з ребра могого.*

Можно предположить, что близость русского и украинского языков – их материальных структур и картин мира, созданных ими, – вообще облегчили переводчику достижение цели – создание адекватного перевода. Однако близкое языковое родство не означает отсутствия в работе переводчика «подводных камней»: эта близость часто является лишь видимой, скрывая функциональные расхождения, более или менее значительные. Особенно опасны эти «подводные камни» тогда, когда межъязыковые расхождения относятся к слабовыраженным.

Из-за межъязыковой семантико-стилистической асимметрии автору перевода, чтобы обеспечить его адекватность, часто приходится прибегать ко всякого рода трансформациям, особенно сложным в языке поэзии. Такие трансформации наблюдаются и в анализированном переводе.

Одной из разновидностей переработки является образное усложнение переводной версии, в которую вводятся метафоры, отсутствующие в оригинале. Так, в первой строфе пастернаковского стихотворения лексема *полдень* не имеет при себе метафорического эпитета, тогда как в переводе персонифицированный *південь* одет в *голубий берет*; новым, сравнительно с оригинальным текстом,

является и словесный образ *найкоштовнішої з окрас*, характеризующий в переводе *жінку*:

Б. Пастернак

*Стоять деревья у воды,
И полдень с берега крутого
Закинул облака в пруды,
Как переметы рыболова.
И тотчас вырвалась из рук
И выскользнула из объятий,
Сама – смятенье и испуг
И сердца мужеского сжатье.*

Перевод С. Зинчука

*Стоять дерева край води,
І південь в голубім береті
На глибину жбурнув туди
Хмарин рибальські перемети.
З обіймів вислизнула враз,
Хоч зостаєшся завжди близько...
Ти – найкоштовніша з окрас
І найщемкіші серця стиски.*

У Б. Пастернака обращение к *женщине* – одиночное, нераспространенное (*О женщина...*), тогда как С. Зинчук вводит кокетливую перифразу *О жінко в Євинім вбранні*; в оригинале нет и лексемы, которая соответствовала бы *вогню*, слову, которым переводчик передает волнение мужчины при виде нагой женщины: *Запалюєш вогонь в мені, // Аж перехоплює мій видих*. Однако важно заметить, что эти и другие усложнения образной системы первоисточника в целом согласуются с его эмоциональным настроением.

Модификации происходят и на формальном уровне – в самой структуре образных средств перевода, что не влияет отрицательно на его качество, поскольку при этом полностью сохраняется содержание оригинала и его стилистические доминанты. Подобные перестройки осуществляются благодаря приему «сгущения», конденсации, когда база метафоры в переводном тексте в единстве реализует семантические компоненты, дискретно оформленные в оригинале сравнительным оборотом. Так, в приведенных выше параллельных строфах компаративный оборот в строках *Закинул облака <...>*, // *Как переметы рыболова* преобразован С. Зинчуком во втором, следующем витке семантического развития на *Хмарин рибальські перемети*.

Случаи стилистической асимметрии в корреляциях образных единиц в оригинале и в переводе являются единичными, и они не уменьшают художественной ценности украиноязычной версии пастернаковского стихотворения. Так, определенное стилистическое ее повышение, осуществляющееся у С. Зинчука, благодаря поэтическому сравнению *жінки с піснею з циклу неземного* (в

оригинале нейтральное – *строчка из другого цикла*), нейтрализуется в целостном тексте его полушутливым, полусерьезным тоном.

Новые содержательные элементы в речевую ткань переводной версии вводятся также и синтаксическими трансформациями, которые обычно вызываются версификационными требованиями:

Б. Пастернак

И наподобие ужей

Ползут и вьются кольца пряжи,

Как будто искуситель-змея

Скрывался в мокром трикотаже.

Перевод С. Зинчука

Анумо відгадати зумій:

Чи то вужі, чи кільця пряжі?

А може, сам спокусник-змія

Чаївся в мокрому трикотажі?..

Изменение синтаксической конструкции в этом случае – из-за элиминации глаголов – привела к исчезанию пластичности образа.

В целом речевая ткань перевода пастернаковского стихотворения соответствует оригиналу – лирический нарратив строится по видимости легко, полушутливо и лишь в заключение в нем выкристаллизовывается напряжение большого чувства. В переводе сохраняется содержание и структура опорных метафор, которые определяют образную систему оригинала, в частности главные пункты тематической сетки текста и его ассоциативного поля, сформированного коннотациями лексем *Ева – искуситель – змея – ребро*, из которого родилась женщина.

Неизбежные потери в художественном переводе объясняются объективными закономерностями идиоматической организации национальной языковой системы. В целевом языке не могут поэтому не быть представленными определенные лакуны, что отрицательно сказывается на адекватности переводной версии.

Лакунарность часто наблюдается при смещениях диахронных пластов. Так, в украинском языке является безэквивалентным русское устаревшее *мужеский* (*И сердца мужеского сжатье*), которое переводчик должен был опустить, хотя оно в стихотворении Б. Пастернака играет важную роль яркой стилистической краски, выразительно выделяясь на общем фоне.

Вообще говоря, несмотря на объективные препятствия, переводчику удалось добиться органичности звучания своей версии в

пространстве другой поэтической культуры, адекватно при этом передав содержательные составляющие и эмоциональное настроение оригинала. Должным образом оценивая рассмотренный перевод, в частности равновесие «чужого» и «своего» в нем, нужно учесть справедливую мысль А. Содоморы о соотношении перевода и переложением (подражанием): «Мистецтво перекладу: бути іншим, залишаючись собою. Відсоток особистісного (себе), власне, й кладе межу між перекладом і переспівом (наслідуванням)» [Содомора 2011: с. 97].

Дальнейшее изучение проблемы поэтических переводов с близкородственных языков – в том числе переводов классических произведений, таких, как стихотворные циклы Б. Пастернака, – предусматривают наличие значительных исследований в области анализа конкретных текстовых соотношений оригиналов и их переводных версий. Обогащенный ими корпус лингвостилистических трудов предоставит материал и для углубления теории переводоведения. Переводоведческие работы, предпринятые в этом направлении, в перспективе обеспечат и лингводидактический аспект, особенно важный в современной языковой ситуации в Украине.

Заключение

Цикл «Когда разгуляется» – вершина поэтического мастерства Б. Пастернака отличается своеобразной системой словесных образов, которые мотивируются в рамках как отдельного стихотворения, так и всего цикла. Многие из них носят сквозной, лейтмотивный характер, выявляя, таким образом, свою внутреннюю интертекстуальность. Типичны метонимические основы переноса – метонимию Б. Пастернак считал обязательным свойством поэтического мироощущения и мировидения. Еще в начале своего творческого пути, в статье 1914 г., он писал: «... только явлениям смежности и присуща та черта <...> душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически»; «... окрашивает представление только <...> необходимость в сближении, та чересполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании» [Пастернак 1991: 352–353].

Б. Пастернак даже в этой своей книге, которая характеризуется ясностью и простотой, все же не является таким поэтом, чтение которых не требует никаких усилий, должной читательской подготовленности, знаний, вкуса и культуры. Его образность углубляет представления реципиента о действительности, об окружающих людях и природе, расширяя тем самым его тезаурус.

Постижение существа поэтической мысли, составляющей содержание пастернаковского образа, предполагает активное сотворчество, сопереживание. И все же, хотя словесный образ Б. Пастернака достаточно сложен, многопланов, амбивалентен, характеризуется субъективностью подчас отдаленных семантических переносов, его нельзя назвать зашифрованным. Важно, что он оставляет простор для такого же личного, субъективного, индивидуального восприятия, а определенная затрудненность формы заставляет читателя остановиться, «споткнуться», задуматься, являясь импульсом, побуждающим его мысль, работу души и воображения, не допускает поверхностности понимания.

При всей оригинальности и неповторимости образной системы Б. Пастернака она характеризуется интертекстуальными связями: творчество поэта дает материал, потенциально обогащающий современный лирический интертекст, и само в структуре и семантике онтологически значимых образов черпает из интертекстуального фонда мировой литературы.

Список использованной литературы

1. Альфонсов 1990 – Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака / В. Альфонсов. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 368 с.
2. Арутюнова 1979 – Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) / Н. Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – С.147–173.
3. Белая 1986 – Белая Г. Литература в зеркале критики. Современные проблемы : [монография] / Г. Белая. – М. : Сов. писатель, 1986. – 368 с.
4. Бублейник 2006 – Бублейник Л. В. Поэтическое слово Иосифа Бродского / Л. В. Бублейник. – Львов : СПОЛОМ, 2006. – 168 с.
5. Бухштаб 1987 – Бухштаб Б. Я. Лирика Пастернака (Литературный архив) / Б. Я. Бухштаб // Литературное обозрение. – 1987. – № 9. – С. 105–110.
6. Внутрішній простір 2001 – Внутрішній простір [пер. з франц.]. – К. : Юніверс, 2001. – 336 с.
7. Гинзбург 1974 – Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 345 с.
8. Гиржева 1989 – Гиржева Г. Н. Стихотворение Б. Пастернака «Единственные дни» / Г. Н. Гиржева // Русский язык в школе. – 1989. – № 4. – С. 63–65.

9. Горбачевич 1979 – Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка / [отв. ред. Ф. П. Филин] ; К. С. Горбачевич, Е. П. Хабло. – Л. : Наука (Ленингр. отд-ние), 1979. – 568 с.

10. Григорьев 1973 – Поэт и слово. Опыт словаря / [сост. М. А. Бакина, Л. А. Владимирова, В. П. Григорьев, М. В. Найденова, Е. А. Некрасова, В. В. Пчелкина : под ред. В. П. Григорьева] / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1973. – 456 с.

11. Даль 1979 – Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – Т. 2 : И–О / В. Даль. – М. : Рус. язык, 1979. – 779 с.

12. Зінчук 2006 – Зінчук С. Десять моїх улюблених віршів / С. Зінчук // Літературна Україна. – 2006. – 27 квіт. – С. 5.

13. Каверин 1988 – Каверин В. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове / В. Каверин, Вл. Новиков. – М. : Книга, 1988. – 384 с.

14. Краснова 1999 – Краснова Л. Фонетична гра на рівні сенсу у віршах Л. Костенко / Л. Краснова // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки : Філологічні науки. – 1999. – № 13. – С. 168–173.

15. Ларин 1974 – Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. – Л. : Худож. лит., 1974. – 285 с.

16. Лихачев 1989 – Лихачев Д. Заметки и наблюдения. Из записных книжек разных лет / Д. Лихачев. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 608 с.

17. Лихачев 1979 – Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 272 с.

18. Літературознавчий словник 1997 – Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Nota bene).

19. Некрасова 1982 – Некрасова Е. А. Олицетворение как элемент художественного идиостиля (фрагменты сопоставительного анализа) / Е. А. Некрасова // Стилистика художественной литературы. – М. : Наука, 1982. – С. 34–45.

20. Очерки истории 1990 – Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль: общие вопросы. Звуковая организация текста / [В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина]. – М. : Наука, 1990. – 300 с.

21. Пастернак 1989 – Пастернак Б. Л. Собрание сочинений : в 5 т. – Т. 2 : Стихотворения 1931–1959 ; Переводы [редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др. ; сост. и коммент.

Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова] / Б. Л. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 72–130 (Далее стихотворения цитируются по этому изданию, цифра в скобках обозначает страницу).

22. Пастернак 1991 – Пастернак Б. Л. Собрание сочинений : в 5 т. – Т. 4 : Повести. Статьи. Очерки / [редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др. ; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Борисова и Е. Б. Пастернака] ; Б. Л. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1991. – 910 с.

23. Потебня 1968 – Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 3 / А. А. Потебня. – М. : Просвещение, 1968. – 551 с.

24. Пушкин 1958 – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 7 : Критика и публицистика / А. С. Пушкин. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 766 с.

25. Ричардс 1990 – Ричардс А. Философия метафоры / А. Ричардс // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 44–67.

26. Розенталь 1976 – Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : [пособие для учителей] / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Просвещение, 1976. – 544 с.

27. Словарь 1981–1984 – Словарь русского языка : в 4 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Рус. язык, 1981–1984.

28. Словарь синонимов 1970–1971 – Словарь синонимов русского языка : в 2 т. – Л. : Наука (Ленингр. отд-ние), 1970–1971.

29. Содомора 2011 – Содомора А. Перелітне, почуте, побачене, подумане / А. Содомора // Дзвін. – 2011. – № 11–12. – С. 90–97.

30. Тюкова 2004 – Тюкова И. Н. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в лирике Б. Пастернака (на материале книги «Сестра моя – жизнь») : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук / И. Н. Тюкова. – Томск, 2004. – 20 с.

31. Хазан 1990 – Хазан В. И. «Таким я вижу облик ваш и взгляд...» (О творческом содружестве А. Ахматовой и Б. Пастернака) / В. И. Хазан // ИАН СССР. Сер. лит. и яз. – 1990. – Т. 49, № 5. – С. 432–443.

32. Шанский 1989 – Шанский Н. М. Среди поэтических строк Б. Л. Пастернака / Н. М. Шанский // Русский язык в школе. – 1989. – № 6. – С. 60–64.

33. Шмелев 1977 – Шмелев Д. Н. Русский язык в его функциональных разновидностях / Д. Н. Шмелев. – М. : Наука, 1977. – 168 с.

34. Языковые процессы 1977 – Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. – М. : Наука, 1977. – 392 с.

35. Якобсон 1987 – Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 461 с.

36. Stiepanian-Rumiancewa J. Изобразительность – «второй язык» словесности / J. Stiepanian-Rumiancewa // Acta Polono-Ruthenica. – Olsztyn : Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2010. – XV. – S. 177–188.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Айтматов Ч. 44
Александр I., император России
Альфонсов В. 82, 83, 123, 210, 224

Артюнова Н. 195, 224

Асеев Н. 192

Ахматова А. 186, 192, 226

Б

Баевский В. 38, 39

Байрон Дж. 45

Бакина М. 224

Баранович М. 107

Бауман Н. 167

Бахтин М. 5, 11, 14, 126, 127, 141, 151, 159, 194

Бачинский К. (Baczyński Krzysztof Karol) 158

Белая Г. 195, 224

Беликов А. 129

Беликов В. 128

Белый А. 9

Бердяев Н. 142, 143, 149

Бетховен Людвиг ван 157, 163

Бибихин В. 157, 158

Блок А. 4, 29, 30, 38, 39, 44, 48, 79, 80–83, 91, 94, 97, 98, 109, 111, 113, 114, 123, 126, 136

Богданов-Бельский Н. 127

Бой-Желеньский Т. (Żeleński Taleusz, псевд. Boy) 52, 79, 124

Борисов В. 225

Бочаров С. 141

Брамс Иоганнес 161, 163, 168, 169, 170, 173

Бродский И. 194

Бройтман С. 20, 21, 27

Бублейник Л. 150, 193, 224

Бунин И. 186

Бухштаб Б. 186, 187, 193, 210, 217, 224

Бялыницкий-Бируля В. 127

В

Вагнер Р. 80, 81, 89, 143

Валлиулина Ю. 129, 132

Ватолин М. 139

Ватолина Л. 129, 132, 133, 139–141

Ватолина (Казарцева) Т. 139

Видник Т. 210

Виткевич С., псевд. Виткаций, (Witkiewicz S., псевд. Witkaci) 119, 161

Владимирова Л. 224

Вознесенская Л. 224

Вознесенский А. 225

Водзинская Мария 170

Воскресенская Л. 119

Выспянский С. (Wyspiański Stanisław) 161

Г

Гадамер Г. 72, 73, 123

Газизова А. 37, 39, 45, 123

Гам Г. 147

Гаспаров М. 12–14, 20, 26, 27, 123

Гей Н. 29, 166

Гейне Г. 136, 139

Гельделин Иоганн 72, 73

Генералюк Леся 173

Герасимов С. 128, 131

Герцен А. 136, 141

Гете И-В. (Goethe Johann Wolfgang) 142, 143, 145, 146, 149, 150, 151

Гинзбург Л. 5, 139, 142, 185, 224
Гиппиус З. 136
Гиржева Г. 206, 224
Гог ван 128
Гоголь Н. 31, 39, 91, 99
Гонзаго П. 174
Горбачевич К. 185, 198, 224
Горький М. 13, 19, 35
Григорьев В. 217, 224, 225
Громяк Р. (Гром□як Р.) 225
Грончевский А. (Gronczewski A.) 164, 175
Гундорова Т. 180
Гуссерль Э. 5
Д
Даль В. 212, 224
Дзюба И. 141
Довженко А. 161
Достоевский Ф. 34, 35, 36, 39, 91
Дочинець М. 142, 150
Дрозд В. 77
Е
Евтушенко Е. 44
Есенин С. 31, 40, 110, 206
Ефимов Е. 128
Ж
Жиленко И. 78, 123
Жолковский А. 20, 21, 27
Жуковский В. 173
Жуковский Ст. (Żukowski St.) 20, 21, 127
Жулинский М. (Жулинський М.) 54
З
Залесский В. 103, 123
Зеневич А. (Zieniewicz A) 57, 124
Зинчук С. (Зінчук С.) 219–222, 225

И
Иванов Вяч. Вс. 20, 25–27
Иванова Н. 204
Ивашкевич Я. (Iwaszkiewicz J.) 71, 124, 147, 148, 150–166, 167, 171–173
Илизаров Б. 137, 138, 142, 147, 150
Ингарден Р. 5
К
Каверин В. 192, 225
Каманин А. 128
Канейоши Йошиды Но 190
Караваджо Микеланджело Меризи де 157
Клейст Г. 193
Клинг О. 85, 123
Ковалев Ю. (Ковалів Ю.) 225
Ковтунова О. 225
Кожин В. 141
Кондрад Д. 146
Костенко Лина 166, 173, 218
Коровин К. 127
Коцюбинский М. (Коцюбинський М.) 175
Коханьский Н. (Kochański P.) 160
Краснова Л. 217, 225
Крыжицкий К. 128
Кургинян М. 45, 123
Л
Ланге А. (A. Lange) 49, 50, 52
Ларин Б. 214, 225
Левин Ю. 20, 24, 27
Левитан И. 84, 127–130, 136, 196
Ленин В. 30
Леонов Л. 142, 145, 146, 147, 150
Лепкий Б. 161
Лермонтов М. 23, 29, 161
Лесьмян Б. 160
Лехонь Я. (Lechoń Jan) 160, 161, 172
Лихачов Д. 10, 11, 14, 28, 35, 37,

39, 40, 80, 156, 177, 195, 208, 225

Локс К. 23

Лосев А. 8, 123

Лотман Ю. 6, 7, 12, 14

М

Маевский Д. 129, 131

Маланюк Е. 193, 209

Мамлеев Д. 225

Мандельштам О. 119, 136

Маркес Габриель Гарсия 163

Маяковский В. 34, 56, 123, 149, 153, 161

Милош Ч. (Miłosz Czesław) 142, 143, 144, 146, 147, 149 150

Мицкевич А. 136

Моравов А. 127

Моцарт А. 80

Мунк Э. 166

Н

Найденова М. 224

Наполеон Бонапарт 51

Некрасова Е. 206, 224, 225

Неруда П. (Neruda P.) 171, 174

Ницше Ф. 143

Носов Е. 73

О

Олейник Б. 210

Оляндэр К. 139

Оляндэр Л. 15, 123

Остроухов И. 128

П

Пастернак Б. 4, 5, 7–44, 46–129, 133–138, 141, 142, 149, 150–165, 167–189, 191–195, 197–199, 201, 202, 204–215, 217–224, 225

Пастернак Е. Б. 5, 123, 169, 225

Пастернак Е. В. 123

Петров С. 129

Петшак В. (Petszak Władimierz) 153, 158

Платонов А. 154

По Эдгар 45

Полежаев А. 186

Поленов В. 127, 128, 130

Поливанова К. 225

Потебня А. 216, 225

Пруст М. 44

Пуссен Н. 128

Пушкин А. 6, 13, 14, 34, 186, 201, 226

Пшибышевский С. (Pszybyszewski Stanisław) 79, 166

Р

Рахманинов С. 163, 164, 165, 173

Ржевский Л. 73, 124

Ревзина О. 225

Ремарк Е.-М. 146

Ричардс А. 208, 226

Роден О. 135, 136

Рождественский В. 127

Розенталь Д. 201, 207, 226

С

Сейфуллина Л. 73

Семичастный В. 116, 117, 124

Силина М. 142

Скафтымов А. 107, 124

Скотт Вальтер 136

Скрябин А. 10, 48, 163, 184

Слабошпицкий М. (Слабошпицкий М.) 163, 175

Словацкий Ю. (Słowacki Juliusz) 160, 161

Смеяков Я. 13, 94

Смирнов А., ленинградский профессор 42

Содомора А. 222, 226

Солонников М. 20, 27, 59, 60, 124

Сталин И. 28, 142
Степанян-Румянцева Е.
(Stieranian-Rumiancewa J.) 208,
226
Стус В. 38
Суворова С. 142
Т
Табидзе Н. 84, 85, 97
Тарасова А. 97, 99, 100–104, 122,
136
Теньер (ТенирсДавид-младший)
136
Теленкова М. 226
Толстой Л. 13, 51, 59, 60, 69, 73,
124, 159
Тюкова И. 206, 226
Тютчев Ф. 185
Тынянов Ю. 192
У
Украинка Леся (Українка Леся)
161
Ф
Фаворский В. 176, 183
Федоров В. 6
Фет А. 185
Филин Ф. 224
Фрейденберг О. 42, 81, 84, 99,
156
Фрунзе М. 139
Х
Хабло Е. 225
Хазан В. 202, 226
Хайдеггер М. 157, 181, 182, 183
Хафиз Ширази 146
Хеменгуэй Э. 146, 157
Хлебников В. 9
Хрущев Н. 116, 122

Ц
Цветаева М. 8, 13, 14, 23, 24, 27, 41,
47, 68, 79, 119, 124, 136, 153
Ч
Чайковский П. 89, 136
Чехов А. 107, 127
Чиковани С. 199
Чуковский К. 35, 40, 164
Чухрай Г. 60
Ш
Шаламов В. 7, 8, 14, 155
Шанский Н. 184, 186, 226
Шевченко Т. 161, 173, 209
Шекспир В. 38, 42, 136, 162, 193
Шильдер А. 97, 128
Шимановский Кароль (Szymanowski
Karol) 160, 173
Шимборская В. (Szymborska W.) 135,
166
Шишкин И. 128, 136
Шмелев Д. 217, 226
Шолохов М. 59, 73
Шопен Ф. 9, 10, 89, 97, 121, 122, 136,
155, 156, 163, 164, 170, 171, 174
Э
Эйнштейн А. 126
Эйхлерувна И. (Eichler?wna Irena) 161,
171
Эренбург И. 91
Эфрон А. 4, 155
Ю
Юдина М. 161, 162–163, 165, 169, 173,
174, 175
Я
Яворский Б. 163, 201
Якобсон Р. 194, 195, 202, 226

ДЛЯ НОТАТОК

Научное издание

Бублейник Людмила Васильевна
Оляндэр Луиза Константиновна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР БОРИСА ПАСТЕРНАКА
(КНИГА СТИХОВ «КОГДА РАЗГУЛЯЕТСЯ»)

Монография

Редактор и корректор *Г. А. Дробот*

Технический редактор *А. О. Косенко*

Формат 60?84¹/₁₆. Объем 12,32 ум. друк. арк., 12,26 обл.-вид. арк.
Наклад 300 пр. Зам. 518. Редакция, издавец і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Бойка, 1, тел. 29-90-65).

Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України

ДК № 4607 від 30.08.2013 р.