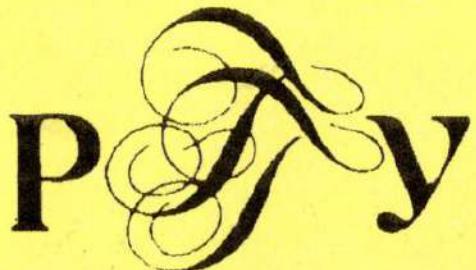


ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК 47

М.Л. Гаспаров
К.М. Поливанов

**«Близнец в тучах»
Бориса Пастернака:
опыт комментария**



P D Y

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

**М.Л. Гаспаров
К.М. Поливанов**

**«Близнец в тучах»
Бориса Пастернака:
опыт комментария**

Москва 2005

**УДК 82
ББК 83.2(2Рос=Рус)6
Г 22**

Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. 143 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47)
ISBN 5-7281-0680-3

ISBN 5-7281-0680-3

© Гаспаров М.Л., Поливанов К.М., 2005
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2005

Предисловие

Как выглядит комментарий к изданию литературного произведения – во всяком случае, литературного произведения нового времени, – хорошо известно каждому. Кроме необходимых текстологических сведений, основу его составляют примечания к отдельным словам и понятиям, которые, предполагается, могут быть незнакомы части читателей. Такой комментарий исходит из предпосылки, что читателю понятно произведение в целом и он нуждается только в напоминании частностей.

Между тем, в XX веке явилось очень много литературных произведений – и прежде всего, поэтических, – которые заведомо нельзя считать «понятными в целом». Они – сложные и сверхсложные, о понимании их спорят лучшие ученые, и перекладывать тяжесть этого понимания на неподготовленного читателя несправедливо. Это заставляет позаботиться о новом типе комментария – о таком, что прежде всего отвечал бы на вопрос, который естественно первым возникает перед такими текстами (но которого обычно стыдятся): «о чём, собственно, здесь говорится». Такие комментарии к сложным произведениям модерна и авангарда существуют в современной западной филологии, хоть они и немногочисленны.

Борис Пастернак – очень сложный поэт и он очень нуждается именно в таком комментарии. Опыт такого комментария мы и решаемся предложить читателю. Главное внимание в нем обращается на содержание каждого стихотворения в целом, затем – на частности, затем – на особенности композиции, языка, стиля, стиха: они тоже, как известно, обычно остаются без внимания в традиционном комментарии. Реконструкция содержания таких сложных текстов всегда гипотетична; там, где возможны разнотолкования, мы

старались всякий раз показывать, какая гипотеза представляется предпочтительней и почему. Произвольного интерпретаторства (мифоэтического и т. п.) мы всячески избегали.

«Близнец в тучах» – первая книга молодого Пастернака, вниманием исследователей она никогда не пользовалась; конечно, мы всюду опирались на работы предшественников, но их было очень мало. Авторы предлагаемого комментария глубоко признательны за устные замечания и советы покойной И.Ю. Подгаецкой, К. Харера, Р. Вроона, участников еженедельного пастернаковского семинара К.М. Поливанова в московском лицее «Воробьевы горы» и других коллег.

Этот комментарий первоначально предназначался для планировавшегося академического Полного собрания сочинений Б. Пастернака, но очень скоро перерос намеченные для него рамки. Мы выпускаем его отдельной книжкой в надежде, что он может быть полезен для других издателей сложных современных текстов, а плодотворная критика его будет полезной для составителей.

М.Л. Гаспаров, К.М. Поливанов

Борис Пастернак с лета 1913 до лета 1914: год самоопределения

В декабре 1913 (с датой 1914 на обложке) вышел «Близнец в тучах» – первая книга стихов Бориса Пастернака. Его появлению предшествовало несколько лет нерегулярных поэтических и прозаических опытов, от которых сохранилось определенное количество набросков и несколько стихотворений. Остальное, видимо, было уничтожено автором. Стихи «Близнеца в тучах» писались подряд как связная книга, которая должна была стать программной. Рядом писали и издавали такие же дебютные книжки два товарища Пастернака, Сергей Бобров и Николай Асеев, с которыми он вскоре составит футуристическую группу «Центрифуга». Книга действительно стала этапом в писательском самоопределении автора – только после нее он начинает говорить о своих литературных занятиях как о профессии.

Окончив философское отделение историко-филологического факультета Московского университета весной 1913, Пастернак должен был определить для себя круг своих дальнейших занятий. Лето, проведенное на снимаемой родителями даче, было отдано размышлениям о предстоящем выборе профессионального пути. Этим летом он впервые пишет стихи не вдохновенными урывками, а повседневно, упорно и сосредоточенно – как потом будет всю жизнь. Осенью работа продолжается. После выхода книги Пастернак уже во многом совершенно иначе обозначает свою литературную позицию, соотносит свои представления с реакцией критики и окружающих на «Близнеца в тучах».

Чтобы лучше представить себе этот момент осознания Пастернаком своего профессионального призыва (вспомним, что до этого он последовательно отказывался сперва от музыкального, затем

от философского поприща), постараемся пристальнее рассмотреть обстоятельства его жизни в 1913–1914 гг., его личные и литературные контакты, круг чтения.

Картину этого года нам позволяют восстановить письма Пастернака к родителям, К.Г. Локсу, А.Л. Штиху, С.П. Боброву, С.Н. Дурылину¹. Обстоятельства своей жизни Пастернак дважды описывал в автобиографических произведениях: «Охранной грамоте» (1928–1930) и «Людях и положениях» (1956). Существенно дополняют наши представления мемуары Боброва² и Локса³. Наконец, представить этот период жизни Пастернака в ряду других этапов его биографии помогает книга Е.Б. и Е.В. Пастернаков «Жизнь Бориса Пастернака» (2-е изд. СПб., 2004).

Литературный опыт

Пастернак пробовал писать прозу и стихи, видимо, с 1908 или 1909 г. Периодически ему доводилось читать свои стихи знакомым и друзьям. По его позднейшим воспоминаниям, первым благожелательным откликом стал отзыв поэта и критика Сергея Николаевича Дурылина (1886–1954), который ввел Пастернака в круг московского символистского издательства «Мусагет» и познакомил его с участниками кружка поэтов и музыкантов «Сердарда», собиравшегося в доме поэта и переводчика Юлиана Анисимова. Там бывали поэты Б. Садовской, Н. Мешков, Аркадий Гурьев, ком-

¹ См.: *Пастернак Е. Борис Пастернак и Александр Штих (письма)* // Россия / Russia. 1992. С. 191–230; Борис Пастернак и Сергей Бобров. Письма четырех десятилетий / Публ. М.А. Рацковской. Stanford, 1996 (Stanford Slavic Studies. Vol. 10); *Две судьбы* (Б.Л. Пастернак и С.Н. Дурылин. Переписка) / Публ. М.А. Рацковской // Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. – В 2005 г. все эти письма должны быть опубликованы в соответствующем томе Собрания сочинений и писем Пастернака, выпускаемом в издательстве «Слово». Далее в ссылках на письма мы будем обозначать адресата и дату.

² Бобров С. О Б.Л. Пастернаке // Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993.

³ Локс К. Повесть об одном десятилетии (1907–1917) / Публ. Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 15. М.; СПб., 1994.

позитор Б. Красин, издатель А. Кожебаткин. Бобров и Локс вспоминают и о своей поддержке поэтических опытов друга. Видимо, весной 1913 Пастернак читал свои стихи в квартире Анисимова в присутствии Бориса Садовского (1881–1952). Садовской, имевший репутацию поэта-консерватора, в этом кругу воспринимался как старший и опытнейший. К стихам Пастернака он, по воспоминаниям Локса, отнесся крайне неприязненно.

В начале 1913 г., видимо, главным образом по инициативе С. Боброва, образовалась литературная группа «Лирика» и одноименное издательство, ставившее своей задачей издавать книги участников группы. («Знавший типографское дело по службе в “Русском архиве” Бобров сам печатался с нами и выпускал нас»⁴, – вспоминал Пастернак в очерке «Люди и положения».) Под маркой «Лирики» были выпущены сборники стихотворений Асеева, Боброва и Пастернака, книга переводов Анисимова из Р.М. Рильке, но первым шагом стало издание коллективного сборника группы (1913). Сборник открывался стихотворением Вяч. Иванова, что несомненно демонстрировало желание участников подчеркнуть свою приверженность русским символистам (участники группы многократно подчеркивали значимость для них фигур В. Брюсова, А. Белого и И. Коневского). Сам Пастернак группу «Лирика» в «Охраний грамоте» назвал «эпигонской», в противоположность «новаторской» «Центрифуге».

В сборник вошло по пять стихотворений Ю. Анисимова, Н. Асеева, С. Боброва, С. Дурылина (под псевдонимом С. Раевский), С. Рубановича, А. Сидорова, В. Станевич. Пастернак отдал в сборник: «Я в мысль глухую о себе...», «Февраль! Достать чернил и плакать!..», «Сумерки... словно оруженосцы роз...», «Сегодня мы исполним грусть его...» и «Как бронзовой золой жаровень...». Стихотворения эти он выбрал, по его выражению, «из марбургского хлама», т. е. из написанного летом 1912 в Марбурге⁵. (В процессе подготовки «Лирики», в письме к С. Дурылину начала февраля 1913, обсуждая стихотворения, которые можно включить в альманах, Пастернак впервые говорит о принципиальной для него раз-

⁴ Пастернак Б.Л. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М.: Худ. лит., 1991. С. 327.

⁵ Это относилось, видимо, не ко всем стихотворениям – так, в альбоме Дурылина под стихотворением «Сумерки... словно оруженосцы...» стоит дата март 1911.

нице между «дилетантским прозябанием среднего порядка» и возможностью «работать... полно, серьезно и по-своему». Он также подробно обсуждает с Дурылиным включаемые стихотворения и правку, которую вносит.) Перерабатывая в 1928 г. ранние стихи для книги «Поверх барьера», три стихотворения из своей первой публикации Пастернак включил вместе с выбранными из «Близнеца в тучах» в раздел «Начальная пора».

10 февраля 1913 на заседании кружка при издательстве «Мусагет» Пастернак выступил с докладом «Символизм и бессмертие» – одной из первых деклараций его понимания искусства, поэзии, символизма, назначения поэта в мире.

В анонсе готовящихся изданий «Лирики», помещенном на последних страницах книги С. Боброва⁶, была объявлена книга статей Пастернака с заглавием «Символизм и бессмертие». Однако итогом лета 1913 стали не анонсированные статьи, а «неожиданная» книга стихотворений, одним из центральных мотивов которой, наверное, как раз и является пастернаковское представление о связи бессмертия и назначения поэта.

Круг чтения

У нас нет полных данных о чтении Пастернака в годы, предшествующие написанию первой книги. Понятно, что его чтение составляли западноевропейская и русская словесность, писатели XIX века и современники. Можно с достаточной долей уверенности предположить, что результатом общения с С. Бобровым должно было быть внимательное чтение Н. Языкова (которым в это время увлекался Бобров и из которого Асеев взял эпиграф к предисловию), Е. Баратынского и И. Коневского. Из европейской поэзии предметом их разговоров были, видимо, Ш. Бодлер и Ш. Ван Лерберг, а также, скорее всего, Новалис и А. Берtrand. По воспоминаниям Локса, именно он обратил внимание Пастернака на поэзию И. Анненского. Мы знаем, как внимательно читал Пастернак Р.М. Рильке: книги Рильке из библиотеки отца он давал Анисимову.

Сам Пастернак впоследствии свидетельствовал, что на «Близнеце в тучах» сказалось чтение Блока. В 1946 г. он записал на по-

⁶ Вертоградари над лозами. М., 1913.

лях I тома Блока (в более позднем, «алконостовском», издании) против стихотворения «Темно в комнатах и душно – Выйди ночью – ночью звездной, Полюбуйся равнодушно, Как сердца горят над бездной...»: «Отсюда пошел “Близнец в тучах”. Сердца и спутники»⁷.

Письмо к Штиху из Марбурга летом 1912 показывает, что Пастернак достаточно хорошо себе представлял выходившие книги Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Ф. Сологуба и был своим человеком в московском книжном магазине «Образование» на Кузнецком мосту:

...купить и переслать мне сюда: *Блока* из собр. стихотв. II том, кажется, это – Нечаянная радость (не ту, которую ты брал у меня читать, та, помнится была 1-м томом) – *Вяч. Иванова Cor Ardens* (тоже второй или третий том, я не знаю, во всяк. случае, у меня ничего нет Иванова, читал же я тот томик, который в своем заглавии имел что-то Звездное или Ночное) – и, наконец, *Брюсова* – ту его книгу стихов, которая представляет собою выбор из всех прежних, – не знаю «Пути» ли это «и перепутья», или же «Все напевы», или еще что. Ты разузнай это в магазине. У меня есть в Москве Сологуб, кажется, 1-й том, – не давал ли я тебе его посмотреть вместе с Белого «Пеплом». Если «Образование» (на Кузнецком), где ты скажешь мою фамилию, или И. Высоцкой – ... если они пойдут на следующее условие: обмен через месяц неразрезанной книги, в случае она оказалась бы уже имеющейся у меня, – возьми тогда и один том Сологуба: второй или третий (стихотв.). Там есть такой интеллигентный, черный. Кажется, сын хозяина, забыл фамилию, чеховский вид у него. Поручи им послать это все (4 или 3 книги) мне сюда в М~~ар~~б^{ур}г, скорее, т. к. через неделю я уезжаю.

26 июля 1912.

Правда, по неопределенности выражений нетрудно заметить, что книги старших современников и их заглавия не являются в этот момент предметом, который Пастернак знает «на зубок».

В тех же письмах Штиху лета 1912 мы встречаем и цитаты из П. Верлена, и упоминания чтения Е.П. Якобсена, Г. Келлера (которого Пастернак даже собирался переводить), Г. Флобера, Г. Мопассана.

⁷ Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Жизнь Бориса Пастернака. СПб., 2004. С. 103.

В конце декабря 1912 Пастернак побывал на вечере Игоря Северянина в обществе «Свободной эстетики» и оставил точную характеристику своего впечатления от его поэзии:

Как мало обещает сочетание слов: «Игорь Северянин».

Между тем после двусмысленностей, колеблющихся между косметикой и акосмизмом, следует поэма, развернутая во всем великолепии ритмики и мелодичности, которая составлена из названий мороженого, пропетых гарсоном на площади под нестройный плещущий гомон столиков. В этом стихотворении при всей его вычурности на уровне первобытных наблюдений – схвачена печаль разнообразия – всякого разнообразия, – непокоренного целостностью. Что же касается дальнейших стихотворений, то в них уже – открытое море лирики. Пришлось забыть об Эстетике, ее серой обивке, ее мертвенностии. Как жаль, что Вы не успели побывать на этом «четверге».

Письмо Локсу от 26 декабря 1912.

В письмах того времени Пастернак упоминает чтение Бодлера, цитирует А. Фета. Можно с достаточной долей уверенности предположить, что Пастернак так или иначе представлял себе и поэтические опыты посетителей Ю. Анисимова (не только книги Боброва и хозяина дома) – Н. Мешкова, Аркадия Гурьева⁸, Веры Станевич, Бориса Садовского.

В позднейших воспоминаниях Пастернак писал, что летом 1913 читал Ф. Тютчева (на переклички стихотворений «Близнеца в тучах» с тютчевскими «Уранией» и «Близнецами» указывает в своей работе Р. Вроон⁹). Однако в летних письмах упоминается чтение прозы – Э.Т.А. Гофмана (причем из контекста видно, что и поэзия однофамильца – русского поэта Виктора Гофмана – Пастернаку известна) и О. Бальзака. Впрочем, не вполне ясно, «Майорат» какого из этих двух прозаиков читал Пастернак (а может быть, и обоих).

⁸ Гурьева в «Людях и положениях» Пастернак характеризовал так: «Незаурядные стихи его предвосхищали будущую необузданную искренность Маяковского и живо передающиеся читателью отчетливые образы Есенина» (Пастернак Б. Т. 4. С. 318).

⁹ Вроон Р. Знак Близнецов: Опыт интерпретации первого сборника стихов Б. Пастернака (перев. М. Гаспарова) // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.

Еще одна область пастернаковского литературного чтения, относящаяся, скорее, не ко времени до писания «Близнеца в тучах», но, возможно, к осени и зиме, когда книга продолжала доделываться, связана с английской литературой. 19 марта 1926 Пастернак писал М. Цветаевой:

...Лет тринадцать или больше назад я бредил Англией и служа воспитателем (гувернером, подумай! в богатой немецкой купеческой семье), откладывал деньги для поездки в Лондон. т. е. «гувернером» я заделался именно ради Лондона. Тогда (как вспомнишь, как это все было неумело, глупо!) я читал англичанке-учительнице за плату курс русской истории литературы, которую она очень любила, а я знал не больше, чем теперь. Однажды она мне прочла Эдгара По в оригинале. ... Это все было в те времена, которые описаны в первых страницах Бытия, т. е. когда я служил молодым Гегелем в немецкой семье, читал свободно по-французски, когда Бобров переводил Рембо, ты выступала с Асей, взявшись за руки, а Асеев занимал на вечер манжеты у Анисимова для посещенья Свободной эстетики. Все это былье я заворожил нечаянно, узнав, что ты попадешь в Лондон. Именно мне вспомнилась зима, когда я зачитывался Китсом и Суинберном, и даже из строки в десятую понимал, что делал. И разумеется в стихах рос и творился свой Лондон, которого наверное, на свете нет, но именно в этот Лондон я пишу тебе. Помню, ледяной, утихомирившейся, расчистившейся ночью, перед тем укатанной и обметенной выюгой, – я жил тогда в Лебяжьем переулке в канареочной клетке, окном выходившей на Кремль, – представлялся мне он вот как. Там в тумане, тронутом морозною проседью, осязало себя время, и стрелки на Вестминстере и циферблаты других башен ... дух Англии, как спирит выросши над фиакрами и господствуя над Диккенсом...

Об интересе Пастернака к английской поэзии свидетельствует и строчка из В. Блейка, которую он надписал на экземпляре «Близнеца в тучах», подаренном Локсу (см. ниже).

Окружение Пастернака

Посвящения стихотворений «Близнеца в тучах», насколько мы можем судить, достаточно близко соответствуют главным образом ближайшему кругу постоянного литературного общения Пастернака 1913 г.: это А. Штих, К. Локс, Н. Асеев, С. Бобров, Ю. Ани-

симов, В. Станевич¹⁰. Два посвящения выпадают из этого ряда – Иде Высоцкой и Елене Виноград, в разные годы они были предметами увлечений Пастернака. Ида Давыдовна *Высоцкая* (1892–1976 или 1890–1979), дочь известного московского чаеторговца. Пастернак подробно вспоминал в «Охранной грамоте» о влюбленности в нее, начавшейся в 1908 г., когда они заканчивали гимназии, и о разрыве с нею летом 1912 в Марбурге. Несомненно, ощущение разрыва с возлюбленной подтолкнуло его к решению отказаться от продолжения философской карьеры. Пастернак сохранил с нею только дружеские отношения. По воспоминаниям Локса (к Высоцкой определенно недоброжелательного), посвященное ей стихотворение «Не поправить дня...» связано с безуспешными попытками Высоцкой осенью 1913 восстановить отношения с бывшим поклонником.

Елена Александровна *Виноград* (1896–1987) была двоюродной сестрой Штиха. Пастернак был хорошо знаком с нею с начала 1910-х, почти во всех письмах Штиху подчеркнуто передает ей поклоны, вспоминает о разговорах, встречах. Виноград училась на Высших женских курсах. Пастернаку, видимо, было известно о ее романе со Штихом. В 1917-м, после гибели на фронте жениха Виноград (Сергея Листопада, сына философа Л. Шестова), роман связывается уже между нею и Пастернаком. Их отношения весной и летом 1917 послужили биографическим стимулом к появлению книги «Сестра моя – жизнь».

Александр Львович *Штих* (1890–1962) сам стал адресатом двух стихотворений. Это был сын врача-отоларинголога, лечившего Бориса, его брата и сестер. Со своими сестрой и братом Александр с детства бывал в доме Пастернаков. В 1906–1907 гг., очевидно, между Штихом и Пастернаком возникает достаточно тесная дружба. И в последующие годы их многое объединяло – они одновременно в 1908 г. поступают на юридический факультет Московского университета, оба пишут стихи, оба зарабатывают частными уроками. Штих юридический факультет закончил в 1914-м, на год позже,

¹⁰ Посвящения членам группы «Лирика» – Асееву, Боброву, Локсу, Анисимову и Станевич даны с указанием фамилий, остальные посвящения – только с инициалами, причем в двух посвящениях Александру Львовичу Штиху, возможно, обыгрывается буквенная тождественность двух записей его инициалов – А.Л.Ш. и Ал.Ш.

чем Пастернак историко-филологический. Летом 1914, по окончании университета, Штих хочет издать сборник стихотворений и обращается к Пастернаку с просьбой о предисловии (о том, что тому было известно и раньше подобное намерение друга, говорит надпись на «Близнец» – см. ниже). Весной 1914 после раскола общества «Лирика» и образования «Центрифуги» Пастернак и Бобров, вероятно, предполагали привлечь к новому объединению Штиха и литераторов, связанных с предполагавшимся альманахом «Обелиск», где главную роль играл поэт Борис Анисимович Кушнер, с которым Пастернак познакомился через Штиха. В мае 1914 Кушнер с Бобровым и Пастернаком представлял сторону «Центрифуги» на встрече с Маяковским, Шершеневичем и Большаковым (см. ниже). Стихотворение самого Штиха под псевдонимом Ростовский было опубликовано во «Втором сборнике Центрифуги», составленном весной 1914 (но вышедшем только в 1916).

Сохранившиеся письма Пастернака Штиху первой половины 1910-х свидетельствуют не только о том, что адресату были понятны и интересны сложные метафорические рассуждения будущего знаменитого поэта о законах жизни и искусства. Штих был посвящен во все перипетии отношений Пастернака, как с родными и друзьями, так и с Идой Высоцкой. Среди писем, которые Пастернак посыпал летом 1912 из Марбурга в Москву (родителям, брату, сестре, О.М. Фрейденберг, К.Г. Локсу), письма Штиху отличаются очевидной ориентацией на понятность с полуслова.

В июле 1913 Пастернак зазывал Штиха в Молоди провести там несколько дней – помочь ему несколько «замедлить бег» последних вакаций перед началом осенней, уже не студенческой, жизни.

Перелом отношения Пастернака к стихам Штиха приходится, видимо, на лето 1914. До этого Пастернак одобрительно отзыается о стихах друга, просит его писать и присыпать новые, но, получив сборник с просьбой написать предисловие, он пытается уклониться от этого, в письме родителям объясняя разницу между профессиональным и дилетантским (как он оценивает Штиха) занятием стихотворством. Это было уже после того, как Пастернак, написав «Близнеца в тучах», сам почувствовал себя профессиональным писателем. В декабре же 1913, подписывая Штиху «Близнеца в тучах», Пастернак, очевидно, еще не проводил такой отчетливой границы между ними:

*Истинному, незаменимому другу
Любимому Шуре,
до скорой встречи с ним на подобной странице
от всего сердца
Б. Пастернак*

21. XII. 1913¹¹

Сборник стихотворений Штиха вышел в 1915-м.

Окружение Пастернака: «Лирика»

Другой адресат посвящения, причем одного из центральных стихотворений книги – «Близнец на корме», – Константин Георгиевич Локс (1889–1956). Он был соучеником Пастернака по историко-филологическому факультету университета, причем, как и Пастернак, перешел туда, проучившись два года на юридическом. Они оба бывали на литературных собраниях в «Обществе свободной эстетики» и кружках при издательстве «Мусагет», Локс также бывал в доме Ю.П. Анисимова, был членом общества «Лирика», зимой 1912–1913 гг. снимал комнату в той же квартире, что и Анисимов со своей женой В. Станевич. И в университете и после его окончания Локс, так же как и Пастернак, зарабатывает частными уроками. Осенью Локсу предлагают продолжить преподавание уже в гимназии. Пастернак утешает друга, отчасти, вероятно, думая и о себе, надеясь, что послеуниверситетское преподавание – это еще не отказ от перспективы великого будущего:

Вы на кондиции. Но это не начало той обезличивающей регистрации со стороны жизни, которой мы оба так боимся. Все большие люди классической Германии начинали так. Так начинают учителя, но так же начинали и гуманисты.

Письмо Локсу от 10 июля 1913.

Отношения с Локсом не носили, очевидно, того характера тесной юношеской дружбы, как это было со Штихом, но и здесь, судя по письмам, степень взаимопонимания была достаточно высокой. В письмах Локсу мы находим ту степень метафоричности описания окружающего мира, которая мало чем уступает метафорично-

¹¹ Собрание С.В. Смолицкого.

сти ранней поэзии и прозы Пастернака. Приведем лишь один пример из письма, описывающего предрождественский домашний урок Пастернака в декабре 1912:

Дорогой Костя!

Мое письмо выйдет личным, неинтересным, жалующимся. Просветите его светом сочельника, в который Вы возьмете его в руки.

О какая удивительная черная весна сейчас! Мой урок завлекает меня в самую глушь Разгуляя; немецкая семья готовится к елке, это заметно по освещению, по состоянию печей и затишь, по распределению крови в сосудистой ткани их склеротических щек, и еще потому, что вынесены ковры из кабинета. О какой странный час, этот час урока. Куда не закатывается только время! Мне кажется оно подкатывается под самый Разгулья и тогда его ищут везде, и это – сумерки; и когда отчиваются в поисках, ищут уже с фонарями; и вдруг его находят часам к восьми; и тогда его выкатывают снова с застав к циркулирующим центрам.

Письмо Локсу от 23 декабря 1912.

В этом отрывке проявляется свойственное поэтическому языку Пастернака соединение бытовых деталей и отвлеченных понятий в один ряд (печи и затишья), обсуждение «времени» ведется в выражениях, за которыми мерещится разговор о солнце, метафора «просветите светом сочельника» одновременно точно обозначает время получения письма. Здесь, как позже достаточно часто в лирике Пастернака, поэтический, метафорический ряд сплетается с натуралистическими «прозаизмами» – «распределение крови в сосудистой ткани склеротических щек».

О характере отношений Пастернака и Локса свидетельствует и надпись на «Близнеле в тучах»:

The ruins of Time build mansions in eternity...

W. Blake

Руины (фрагменты) времени слагают обители вечности...

В. Блэк

Дорогому... инокулятору этой книги
Константину Локс, истинному другу
с любовью и благодарностью.

Б. Пастернак

21.XII.913

Раскол «Лирики» и образование Бобровым с Асеевым и Пастернаком «Центрифуги» в начале 1914 не привел к разрыву отно-

шений Пастернака с Локсом. Напротив, в несостоявшейся дуэли с Анисимовым в январе 1914 Пастернак просил Локса быть посредником.

Отношения внутри круга с высокой степенью достоверности воспроизведены в позднейших мемуарах Локса «Повесть об одном десятилетии».

С еще одним адресатом стихотворного посвящения – поэтом, переводчиком и искусствоведом Юлианом Павловичем *Анисимовым* (1886–1940) – Пастернака связывали не только причастность к «Сердарде» и «Лирике», но и обоюдное увлечение Р.М. Рильке, которого Анисимов переводил. Книгу его стихотворений «Обитель» (М., 1913), варьировавшую темы религиозные и национальные, Пастернак, видимо, внимательно читал. Вскоре после выхода «Близнеца в тучах» какие-то высказывания Анисимова были истолкованы Пастернаком как проявление антисемитизма, в котором он подозревал и Дурылина, и другого частого посетителя Анисимова – поэта Николая Мешкова. Резкость взаимных обвинений почти довела Анисимова и Пастернака до дуэли.

В декабре же 1913 на экземпляре «Близнеца в тучах» Пастернак писал ему:

Юлиану

горячо и братски Б.П.

Когда ж лиловой двери

Не стали в ночь захлопывать,

В ненастье шло поверье

Глушила осень проповедь¹².

Вера Оскаровна *Станевич* (1890–1967) была женой Ю. Анисимова, ее книга готовилась к выпуску в книгоиздательстве «Лирика» вслед за книгами Пастернака и Асеева. Станевич, по воспоминаниям современников, стремилась экстравагантностью компенсировать отсутствие особой внешней привлекательности. В литературе и в жизни она была преданной поклонницей А. Белого. Современники рассказывали комические истории о том, как она добивалась внимания Белого с помощью *спиритических* стихотворений. Уже с 1920-х она занималась практически только литературными переводами.

¹² Собрание Государственного литературного музея.

Окружение Пастернака: будущая «Центрифуга»

Без всякого сомнения, важнейшей дружбой в процессе поэтического, профессионального самоопределения 1913–1914 гг. была для Пастернака дружба с поэтом Сергеем Павловичем Бобровым (1889–1971). По позднейшим воспоминаниям Боброва, их знакомство с Пастернаком относится к 1911 г., когда они встретились в одном из кружков при издательстве «Мусагет». Несмотря на незначительную разницу в возрасте, Пастернак в 1913 г., судя по письмам, воспринимает Боброва как несравненно более опытного в литературных делах человека. Предметом их разговоров была европейская и русская поэзия. Бобров – один из инициаторов создания общества «Лирика» и выхода одноименного сборника весной 1913.

Летом 1913 с Бобровым, как и с другими корреспондентами, Пастернак делится размышлениями и сомнениями относительно своих литературных возможностей. В это время выходит книга стихотворений Боброва «Вертоградари над лозами», и Пастернак, очевидно, достаточно внимательно читает ее.

Можно предположить определенную связь между некоторыми образами и темами книг Пастернака и Боброва – так, в стихотворениях «Эдем», «Я рос. Меня как Ганимеда...» и «Близнецы», где возникают образы вознесения поэтов как метафора творческой избранности, можно разглядеть отзвук последних строф Бобровских «Прях»:

Лишь тебе судьбой блаженной
Сей безмерный дан удел –
Окрыленными стопами,
Заглушенными тропами
Покидать земной предел –
Ты, поэты судьбина,
К ней веди тропой ночной: – ...

или строфы стихотворения «Стела», где, может быть, раскрывается один из источников заглавия пастернаковской книги:

... Твердь яснится звездой падучей,
Пророчит сладко смерть ее
И мы покинем бытие
И так же промелькнем за тучей...

Осенью 1913 Пастернак обсуждает с Бобровым свои новые стихи, поясняя при этом происхождение отдельных слов и тем. Асеев и Бобров, по воспоминаниям Локса, участвовали в отборе стихотворений для книги, а Штиху летом 1914 Пастернак писал, что заглавие «Близнец в тучах» (вместо предполагавшегося им «Близнец за тучею») было придумано Бобровым.

Зимой и весной 1914 Пастернак участвует в разнообразных литературных предприятиях, инициатором которых был Бобров: подписывает в январе меморандум о выходе из «Лирики» и образовании «Центрифуги», в первый сборник «Центрифуги» отдает новые стихотворения и пишет для него полемическую статью «Вассерманова реакция» с резкими нападками на поэта Вадима Шершеневича. Редакция «Первого журнала русских футуристов» потребовала объяснений. Для разрешения конфликта поэты «Центрифуги» встретились с редакцией – в результате состоялось знакомство Пастернака с Маяковским.

Весной и летом 1914 Пастернака начинает тяготить литературная связанность с Бобровым. Однако к разрыву литературных и дружеских отношений это не приводит. Пастернак, находясь вне Москвы, посыпает Боброву стихи и рецензии для его нового альманаха, обращается к нему с просьбой напечатать в издательстве «Центрифуга» вторую книгу стихотворений «Поверх барьеров». Она вышла в конце 1916 г.

Пастернак сделал Боброву надпись на «Близнеле в тучах»:

*Когда в руке твоей, фантаст,
Бледнеет солнце вспышкой трута,
Само предназначенье сдаст
Тебе тогда свои редуты*

*Дорогому крестному и путеводителю Сергею и его очаровательной спутнице Марье Ивановне
крестник*

*Б. Пастернак
20.XII.913¹³*

Поэт Николай Николаевич Асеев (1889–1963) написал предисловие к «Близнцу в тучах», и ему же посвящено первое стихотворение этой книги. Тем не менее нам мало что известно о каких-либо

¹³ РГАЛИ.

особых их отношениях во время подготовки и появления «Близнеца в тучах». Асеев в 1911 г. познакомился с Бобровым, а тот, в свою очередь, познакомил его в 1912-м с Анисимовым и Пастернаком. В те годы даже в этом кругу достаточно стесненных в средствах молодых людей Асеев выделялся постоянной острой нуждой в деньгах. Какое-то время он был вольнослушателем историко-филологического факультета Московского университета (до того он учился в Московском коммерческом институте и Харьковском университете). Мемуаристы подчеркивают провинциальность Асеева среди московских друзей. В конце жизни Асеев вспоминал (возможно, сознательно или подсознательно обыгрывая слова Чехова), что Пастернак «покорил» его «всем: и внешностью и стихами и музыкой»¹⁴.

Пастернак и Асеев были ровесники, оба выступали в альманахе «Лирика» весной 1913, оба издали первые книги своих стихотворений – «Близнец в тучах» и «Ночная флейта» – в книгоиздательстве «Лирика» в декабре 1913. Из 18 стихотворений «Ночной флейты» Асеева, как и в «Близнеле в тучах», 5 имеют посвящения членам «Лирики» – С. Боброву, Ю. Анисимову, В. Станевич, К. Локсу, Б. Пастернаку. Пастернаку посвящено стихотворение «Терцины другу» («Мы пьем скорбей и горести вино...») – очевидный отклик на пастернаковские «Пирьи» («Пью горечь тубероз...»). В дальнейшем их пути многократно и разнообразно пересекались.

Как можно понять из письма Пастернака Штиху летом 1914, предисловие Асеева к «Близнцу в тучах» было своеобразной данью требованиям группы «Лирика», а может быть, непосредственно Сергея Боброва, который в тот момент сам написал предисловие к книге Асеева. Автору предисловия в книге Асеева, как и у Пастернака, было посвящено первое стихотворение книги.

Пастернак писал об асеевском предисловии Штиху:

Ты знаешь историю предисловия к «Близнцу»? От меня требовали собственного. Я отказал. Полемические мотивы «Лирики» (тогда она была органом Боброва) делали предисловие в его глазах чем-то существеннейшим в книге. Стихотворения считал он какою-то иллюстрацией кхватке с символистами («Сл^{он} и Мос^ква») – каким-то антрактом с прохладительным, когда сменяются тореадоры. Тогда, даже

¹⁴ Асеев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1967. С. 55.

не затребовавши от меня стихов, предисловие написал Асеев, — я всячески от него отбояривался, — его положение казалось мне ответственным; на это он ответил мне подозрением: он заподозрил меня в том, что я недоволен его предисловием; и вот, чтобы его сомнения рассеять, я сдал предисловие в типографию.

А. Штиху от 1 июля 1914.

Само предисловие Асеева провозглашает Пастернака «рыцарем»-продолжателем священного поэтического пути старших символистов, по которому шел поэт Иван Коневской. Возможно, Асеев вспоминает о Коневском не только из-за увлечения Коневским Сергея Боброва, но и потому, что несколько образов пастернаковской книги действительно напоминают этого поэта. Например, в стихотворении «Встав из грохочущего ромба...», в частности, в строчке «исподлобья гляжусь в бессмертия раструб», и в стихотворении «Мы оденем сегодня пальто...» можно расслышать回音 of строк Коневского:

Я уходил под сени свода,
Я уходил в урочный час.
Со мной спевалась непогода,
И я стоял, лучай дичась.

Глядел в те дни я исподлобья.
Но не терял из виду свет.
Не уходил все глубже в гроб я:
Я помнил радости завет.

«Из “Вечных сводов”...».

Возможно, и в стихотворении «Хор» отзывается образ Коневского — поэта, сопоставляющего себя со звездой — «...Я — член живой ночных хоровода...» («Зимняя ночь»).

Обстоятельства жизни: последние вакации

Родители Пастернака на лето 1913 г. снимают в качестве дачи усадьбу Молоди неподалеку от станции Столбовая Курской железной дороги в 60 километрах от Москвы. Борис поселяется здесь в первых числах июня. О своих впечатлениях он также писал друзьям.

Здесь ведь не дача, а большая усадьба Екатерининского времени, в нашей комнате большой письменный стол и стены темного бордо, и ко всему, — комнаты — безбрежны.

А. Штиху от 14 июля 1913.

Еще более восторженно обо всем окружающем — в письме Локсу 20 июня:

Но знаете, здесь прекрасно как-то свыше сил, и без обиняков и примечаний. Дом Екатерининского времени. Комнаты невероятно велики и тех уже размеров, когда несколько кресел у письменного стола, лампа, и человек за книгой образуют отдельную, внутреннюю группу среди прочей пустыни. Но все же свою комнату делю я с братом. Правда, это не детская уже. Здесь неизречено хорошо. Как мне поверить, что все это чудо «за моим подоконником» так же чудесно и у соседей, и дальше, и вероятно у Вас.

Позже Пастернак вспоминал о лете писания «Близнеца в тучах»:

Под парком вилась небольшая речка, вся в круtyх водорионах. Над одним из омутов полуоборвалась и продолжала расти в опрокинутом виде большая старая береза.

Зеленая путаница ее ветвей представляла висевшую над водою воздушную беседку. В их крепком переплетении можно было расположиться сидя или полулежа. Здесь обосновал я свой рабочий угол. Я читал Тютчева и впервые в жизни писал стихи не в виде редкого исключения, а часто и постоянно, как занимаются живописью или пишут музыку.

В гуще этого дерева я в течение двух или трех летних месяцев написал стихотворения своей первой книги.

«Люди и положения»¹⁵.

Обстоятельства жизни: в поисках социального и профессионального статуса

Пастернак в мае 1913 завершает учебу на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета.

¹⁵ Пастернак Б. Т. 4. С. 325.

И воспоминания Боброва и Локса, и письма Пастернака друзьям свидетельствуют, что летом, предшествовавшим появлению первой книги стихов, его волнуют проблемы самоопределения – профессионального, социального – и вопросы заработка: как понимание необходимости устройства жизни в новых условиях, по сравнению с прежним домашним и университетским существованием.

Во всех письмах лета 1913 Пастернак так или иначе касается вопроса о том, как будет добывать средства к существованию:

Меня ждут поиски труда, вероятно, секретарского в каком-нибудь коммерческом деле.

А. Штиху от 14 июля.

Я буду искать какого-нибудь секретарского или корреспондентского места в каком-нибудь коммерческом деле.

К. Локсу от 10 июля.

Эти перспективы прозаической службы, как представляется Пастернаку, должны были проходить на самых низших ступеньках. В банке служил троюродный брат – Ф.К. Пастернак, от которого и должно было зависеть, очевидно, трудоустройство Бориса:

Он может, пожалуй, доверить мне переписку этикеток, но ту же работу может сделать и артельщик. Задачи посложнее требуют его объяснений и указаний, но банк не учебное заведение.

К. Локсу от 10 июля.

Впрочем, рядом должны были как-то уместиться и литературные занятия:

Я себе представляю впереди такой *mélange**: частный урок, секретарство или корреспонденция и литературное рукоделие.

К. Локсу 10 июля.

Слова о рукоделии свидетельствуют, очевидно, не о пренебрежении этими занятиями, а скорее, о боязни отсутствия способностей и данных, требующихся для профессиональных занятий литературой. Пастернак опасался отсутствия способностей, необходимых, по его мнению, для профессионального занятия стихотворст-

* Смесь (фр.).

вом, — подобные же опасения, по его воспоминаниям, за несколько лет до этого привели к отказу от выбора композиторской карьеры.

Всего прискорбнее то, что я неисправимо невежествен, чтение же лирики сбивается у меня на ознакомление с содержанием поэта или его характером и никак не оставляет в памяти живых его строк. И такой человек когда-то думал писать стихотворения, и этим «когда-то» или «когда-нибудь» продолжает называть свое темное, неизвестное будущее. Иные, со школьной скамьи, когда память впитывается односторонне и стихийно в излюбленный предмет и вбирает его без остатка, освоились со всею поэтической литературой или с большей ее частью.

Конечно, я разумею не тебя.

Когда пришел я к ней? Потертый, помятый, состарившийся в своем мире, не в возрасте, конечно. И память стала орудием, прибором. Она уже не помнит о том, как действовала она без ведома ее обладателя, вроде какого-то самостоятельного, паразитарного организма.

А. Штиху от 14 июля.

Отметим при этом, что подобная характеристика поэтического чтения может быть интересна для дальнейшего рассмотрения особенностей пастернаковского обращения с поэтической традицией, особенностей реминисценций из того или иного поэта или конкретных стихотворений современников и предшественников. Примером подобной связи может служить стихотворение «Вокзал», где отзываются ритмы, мотивы и образы нескольких «железнодорожных» стихотворений А. Белого, или тот же упоминаемый самим Пастернаком пример строчек Блока, которые отзываются, наверное, не только в «Сердцах и спутниках», но и в «Близнецах».

Но не одно лишь отсутствие литературного опыта и неправильное, как представлялось Пастернаку, устройство памяти могли послужить препятствием для профессиональных литературных занятий. Сами его поэтические опыты не представляются ему достойными серьезного признания:

Мне, кажется, уже давно пора опомниться, а между тем я пребываю все в том же самообмане. Почему я с вами, с тобой и с остальными, почему я, а не твой или мой брат, или кто-нибудь другой. Кто сказал, что у меня есть какое-то отношение к лирике, к поэтам, к вашему делу и вашему духу? ...я напомню тебе, что ничего еще никогда не сделал, и скажу, что пустейшие и ничего не стоящие строчки были и остаются всегда у меня плодами самых смешных с моей стороны усилий, которые свидетельствуют скорее о прямо противоположных словесному

творчеству задатках, чем о каких бы то ни было ничтожнейших способностях по этой части...

С. Боброву от 12 июня.

В какой-то момент лета 1913 Бобров предлагает Пастернаку работу в каком-то издании, связанном с кинематографом. Пастернак, увлеченный возможностью уклониться таким образом от перспективы службы в банке, пишет большое письмо о том, как он представляет особенности и возможности кино как вида искусства. При этом Пастернак формулирует взгляд на изобразительные возможности кинематографа, которых поэзия и театр лишены. В рассуждениях возникают образы человека, автора, художника в большом городе, напоминающего артиста на сцене, — все это похоже на его позднейшие рассуждения о городе в «Докторе Живаго» в связи со стихотворением «Гамлет», которые могут служить поясняющим фоном для стихотворений «Близнеца в тучах» с их образами города и поэта («Встав из грохочущего ромба...», «Хор» и др.).

...Мы, вдоволь изучившие зарожденье лирического всхода с отпечатком личности на нем, мы слишком хорошо наблюдали, как заверчен и поддержан он окружным водоворотом, еле замеченным, оставшимся без названья и сейчас же нами забытым. Ты поймешь меня, если я назову действительность, и действительность города предпочтительно — лирической сценой как раз в том смысле, о котором я говорил. Именно; город как сцена состязается и входит в трагическое соотношение с пожирающей нас аудиторией Слова или Языка. Партеру предвечного Слова вольно думать, что его потрясение вызвано нашей игрою — жизнью, созерцаемой и постигаемой им. Между тем зрительский экстаз Слова (искусство) вызван тем, к чему у него нет никакого доступа: бессловесной иррациональной материей, к которой мы пригвождаем его око (его значение) тем, что сосредоточиваем в ней свое, сродное ему, движение. А вслед за тем, за движением нашим и явилось сюда слово, чтобы вперяться в него и его понимать.

Перемещенье цели, напряжение, самообман, — эти или подобные им обозначенья мне хотелось бы поставить на манометре лирики. Ты понимаешь, я говорю не об обстановке, не о действительности и даже не о природе, но о тех бортовых колках, которые натягивают и возносят основную мачту лиризма, в которой ветер поет только оттого, что он пленяется ими и остается заточенным в снастях.

Кинематограф должен оставить в стороне ядро драмы и лиризма — он извращает их смысл ...

С. Боброву от 2 августа.

Боброву же Пастернак пишет еще об одной профессиональной перспективе – пути критика, – но сразу же его отвергает. Критика, по мнению Пастернака,

убежище людей с претензией, неправильно начатой жизнью, некоторым вкусом и лишенных дара творчества ... цех критиков призревает только людей с знаниями, я же, ты это знаешь и сам, нечто бесподобное по невежественности...

С. Боброву от 12 июня.

Осень 1913: подготовка книги

Осенью 1913 Пастернак впервые поселяется отдельно, сняв комнату неподалеку от родительской квартиры на Волхонке, в Лебяжьем переулке. Служить он не начал. Зарабатывал частными уроками. Написанное за лето оформлялось в книгу.

Понятно, что за лето и осень 1913 Пастернак написал больше, чем включил в первую книгу. Об этом упоминает в воспоминаниях Локс, об этом отчасти свидетельствует письмо к Штиху:

Сейчас в моем отсутствии был Анисимов и провел 20 деятельных минут за моим письменным столом, на котором куча чернового мусору, не ожидавшего посещений.

Начало сентября.

Однако, как и потом со стихотворениями «Поверх барьеров» и «Сестры моей – жизни», где автор практически не сохранял следов предварительной черновой работы, мы не располагаем хоть какими-нибудь набросками или готовыми стихотворениями, кроме тех, которые автор включил в книгу.

Требовательность к себе, летом 1913 проявлявшаяся в форме сомнений в возможности выбора литературного поприща, осенью 1913 проявилаась, видимо, в безжалостном уничтожении всего, что не годилось с точки зрения автора в книгу.

О том, что Пастернак занимается тщательной «отшлифовкой» стихотворений, опять-таки свидетельствуют его письма к Боброву. Подробно обсуждается редактирование стихотворения «Вокзал» (нетрудно представить, что и с остальными автор возился не меньше). Параллельно он объясняет адресату использованные в стихотворениях слова и образы, ждет совета в выборе вариантов:

Ты, наверное, знаешь, что Мертвая голова это ночная бабочка с крыльями цвета министерства путей сообщенья, совершенно дымно-пепельная и такая же нежданная и ничем не обоснованная втируша, как и этот эпизод с насекомым в стихотворении.

Поступи как знаешь; если примешь вариант и тебе будет лень исправить оригинальную редакцию, позвони мне, и я напишу вновь. Если же сделаешь это ты, твоя принадлежность к добрым духам будет лишний раз блестяще доказана.

19–21 сентября.

Ждет он от Боброва и оценки стихотворения «Лирический простор»:

Одного я боюсь теперь, à propos de Pasternak* — это все усиливающейся у меня риторики, и, что только довершает серьезность этой угрозы — как неизменного признака так называемых сильных стихотворений, то есть тех, которые по своей теме должны были бы казаться сильными. Вот и этот взлет, который я тебе посвящаю, страдает, кажется, тем же недостатком, и образ города на привязи, срывающегося в осеннее плаванье, проведен в нем неясно.

Во всяком случае, с неостывшим еще жаром передаю его тебе, и, прости, это <поручение> детища на произвол твоей критики почему-то кажется мне судьбою незаконнорожденного на пороге Воспитательного дома.

25–27 сентября.

Видимо, осенью 1913 Пастернак читал свои стихотворения в присутствии Федора Сологуба. В письме к родителям летом 1914 он рассказывал, что начал чтение со стихотворения «Венеция». Георгий Адамович в 1925 г. вспоминал, что Сологуб высоко оценил стихи Пастернака¹⁶.

Насколько мы можем судить, написанное за лето, а может быть, за лето и осень, избавляет Пастернака от сомнений в своей готовности к профессиональным занятиям литературой. Судя по письму к Н.В. Завадской 25 декабря 1913, выход книги стал для Пастернака решающей точкой в осознании своего отличия от dilettantov, пишущих и печатающих стихи: «Образ dilettanta казался мне всегда соединением шаржа с нетленностью нимба». В этом письме

* По поводу Пастернака (фр.).

¹⁶ Отзыв Адамовича цитируется в кн.: Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Жизнь Бориса Пастернака. СПб., 2004. С. 104.

Пастернак в сложной метафорической форме противопоставляет дилетанта и «художника», для которого существенно внимание и понимание читателя. Художник, разгадывающий загадки мира и восхищающийся его красотой, делится этим с читателем:

Тогда зовешь свидетеля, который разделял бы твоё восхищение.

Н. Завадской от 25 декабря 1913.

«Близнец в тучах»

Первая книга стихов Пастернака представляет собой достаточно связное целое. 21 стихотворение объединены многократно повторяющимися мотивами творчества, полета-вознесения, ночи, города, любви и дружбы. Стихотворения представляют собой как бы иллюстрации к достаточно отвлеченным размышлениям о судьбе поэта в городе, его связях с окружающим земным миром и законами мироздания. В отличие от других книг Пастернака, в стихотворениях «Близнеца» почти нет свойственной ему сверхэмоциональности, «превосходных степеней» в изображении явлений, отношений, чувств. В них встречается считанное количество конкретных образов города, природы, быта и обихода – всего того, что так или иначе постоянно вплетается в последующую лирику поэта и в стихотворения его дебютной публикации в «Лирике». Подобные примеры в «Близнеле» ограничиваются очень немногочисленными образами: «дворовый оклик» татар в «Вчера как бога статуэтка...», дождливый день в «Все оденут сегодня пальто...», ситуация прощания на вокзале в стихотворении «Вокзал» и несколько образов утреннего города из стихотворения «Венеция» (позже именно последние два стихотворения Пастернак выделял как наиболее содержательные). Быть может, из летних впечатлений загородной жизни – ночного летнего звездного неба – в стихотворения могли попасть отзвуки звездного неба в упоминаниях созвездия Водолея, Скорпиона; возможно, и образы Орла, Лебедя, Лиры, Близнецов и Ганимеда подразумевали еще и названия соответствующих созвездий и светил.

Сам Пастернак в письме родителям летом 1914 осознавалдержанность своих стихотворений – «некоторый холод книжки, и признаюсь, вынужденное, мне не свойственное благообразие и умерен-

ность ее» он объяснял согласием следовать настойчивым советам товарищей, имея в виду в первую очередь Боброва:

Все, что я делал давно когда-то, показалось недопустимо революционным, опрокидывающим все понятия о стихе моим первым судьям, товарищам, из которых не один теперь, когда стало ясно, что если и тлеет где еще искра Божья, то только по временам в лагере футуристов, — потянулся к ним, нарвавшись сразу же на оскорбительное осуждение за поверхностно притворную новизну. Теперь, когда я многое над собою сделал, вроде того, что делают хлысты, — теперь какой-нибудь Серг. Павлович, ярый враг футуризма и противник моего жанра в прошлом — сейчас же странный претендент на звание новатора и корреспондент Marinetti, теперь С.П. Бобров печатает: книжка исключительная по дарованию автора или что-то в этом роде.

20 мая 1914.

Насколько мы можем судить, родители долго относились к литературным занятиям сына с настороженностью, возможно потому, что поддерживавшиеся семьей его музыкальные шаги, а затем предполагавшаяся философская карьера были им отброшены.

Интересно, что в «Близнец в тучах», как и в двух последующих книгах стихов Пастернака отсутствуют датировки стихотворений, что для поэзии 1900–1910-х было скорее исключением. Впервые стихотворения с датировками появляются у Пастернака в книге «Темы и вариации», вышедшей в 1923.

«Близнец в тучах»: творчество, любовь, дружба*

Творчество, любовь, дружба — главные сквозные мотивы «Близнеца в тучах». Преобладающий фон их — город, ненастье, часто — ночь; с темой творчества связан мотив вознесения и Бога; заглавный мотив «близнеца» (как созвездия и как друга) выступает лишь изредка, но намеками появляется не раз. Переклички между отдельными стихотворениями по тем или иным мотивам отмечаются далее в комментарии. Для общей же композиции сборника существенны лишь эти три главные мотива. Отделив первые два стихотворения как своего рода заставку, а последние два как своего рода концовку, мы можем увидеть: первая половина сборника объ-

* Параграф написан М.Л. Гаспаровым.

единяется темой любви, вторая – темой дружбы, а тема творчества и приобщения к Богу и миру проходит, хоть и неравномерно, сквозь обе половины и придает сборнику цельность.

Заставка, первые два стихотворения, задают как раз эту сквозную тему. Начальное стихотворение, «Эдем» («Когда за лиры лабиринт...»), говорит: поэзия возносит к Богу. Следующее стихотворение, «Лесное», говорит: поэзия есть голос земной стихии. Замкнув, таким образом, тему творчества на оба эти полюса, автор переходит к первой части книги, в центре которой – любовь.

Первая часть сборника насчитывает восемь стихотворений, от «Мне снилась осень...» до «Не подняться дню...». В первом из них, «Мне снилась осень в полусвете стекол...» – сон, любовь и грусть. В следующем, «Я рос, меня как Ганимеда...» – творческое вознесение и отпевшая любовь. «Все оденут сегодня пальто...» – взрыды любви, прикрываемые смехом. «Встав из грохочущего ромба...» (перекликается с предыдущим стихотворением через образ дождя) – вознесение, творчество, Бог. «Вокзал» (перекликается с предыдущим через образ возносящегося ангела-экспресса) – любовь, смертная разлука, печаль. «Грусть моя, как пленная сербка» (перекликается с «Мне снилась...» образом шелка и с «Вокзалом» образом хорала) – печаль, любовная разлука, одиночество. «Венеция» (подхватывает тему одиночества) – вознесение в туманный аккорд, бесплотная божественность. Концовка первой части – «Не подняться дню в усилиях светилен...» – изнеможение, бессилие, сон. Таким образом, в первой части из восьми стихотворений шесть содержат тему любви. Светлее всего она окрашена в «Я рос...», грустнее – в «Все наденут сегодня пальто...» и «Мне снилась осень...», а в трех последних она оборачивается разлукой и одиночеством («Вокзал», «Грусть моя...», «Не подняться дню...»).

Связующее звено между первой и второй частями – центральное (и почти заглавное) стихотворение «Близнецы»: любовь уже спит на ложе под покровом, а в небе ее сон сторожит поэт-Кастор, и где-то невдалеке светится его друг-близнец Поллукс – тема любви заканчивается, тема дружбы открывается.

Вторая часть насчитывает тоже восемь стихотворений, от «Близнеца на корме» до «Хора». В «Близнеце на корме» центральный образ перекликается с предыдущим стихотворением; здесь уход – уже не в сон, а в смерть, за Лету, и спутник поэта – друг на корме. «Пиршества» – предсмертное творческое товарищество и Золушка

в «графстве чопорного сна» (опять смерть и сон). «Вчера, как бога статуэтка...» – пробуждение, выход на подвиг вдвоем с товарищем, преждевременное его изнеможение и опять сон. Эта скорбная эмоция, охватывающая начальные стихотворения второй половины книги, далее слабеет и почти исчезает. В стихотворении «Лирический простор» – тоже утро, тоже горизонт в дальних верфях, порыв ввысь и вознесение: «окрыленно вспылишь ты один», в центре опять товарищ. Мрачная эмоция уходит в подтекст, в строку «Возвестившим пожар каланче» и ее некрасовские ассоциации. Далее «Ночью... со связками зрелых горелок...» – не утро, а ночь, но опять как время вдохновения и вознесения; темы товарища нет, но пропойцы-лаззарони, просыпающиеся к ночи, отдаленно перекликаются с героями стихотворения «Пиршества». Далее «Зима», шумящая тьма, и «на свободу Вырываются бледный близнец»: опять порыв в стихию и опять образ товарища. «За обрывками редкого сада...» – повторение «Лирического простора», раздвигающаяся даль, готовность к взлету в рукотворный восток и продолжение темы товарищества: «Дети дня, мы...». Наконец, «Хор» прямо подхватывает «За обрывками редкого сада...» (мотивом творимого Востока), но кончает тем, что «сорвется хоровая рать», и поэт остается «внютно одинок» с хорами городов, как певчими у ног. Таким образом, «Хор» завершает одиночеством тему товарищества, а размер стихотворения, повторяющий размер «Эдема», возвращает нас к зачину сборника.

На этом вторая часть «Близнеца в тучах» заканчивается: из восьми стихотворений в ней нет ни одного (кроме, разве, последнего), в котором не присутствовала бы тема близнеца, товарища или товарищества, хотя бы просто в виде обращения на «ты». Это подчеркивается такой внешней приметой, как посвящения: при восьми стихотворениях первой части – только два посвящения, при восьми стихотворениях второй – пять посвящений, из них четыре – товарищам по группе «Лирика». Наоборот, тема любви здесь упоминается лишь дважды, мимоходом (забываемая «наложница» в «Близнец на корме», «твои измени» в «Пиршствах»). В первой части, напротив, любовь присутствовала из восьми стихотворений в шести (при этом трижды – как разлука и одиночество), а дружба и близнечество – ни разу. Тема творчества в первой части возникала дважды (или трижды, если считать «Венецию»), во второй – шесть раз: творчество связывается в «Близнеле в тучах» не с любовью, а с дружбой. Ночь

является фоном в первой части один раз, во второй четыре раза; город является фоном в первой части четыре раза, во второй он присутствует семь раз – ночь и город составляют один образный пучок с дружбой и творчеством. Мотив повзросления связан с темой любви (два раза в первой части, один раз во второй); мотив вознесения – с темой творчества и дружбы (два раза в первой части, четыре раза во второй). Наконец, цель вознесения – небо – симметрично появляется в первом, среднем и последнем стихотворениях книги («Эдем», «Близнецы», «Сердца и спутники»).

Два последние стихотворения книги, ее концовка, рисуют не разлуку, а встречу: сперва для дружбы, потом для любви. «Ночное панно» – творческая ночь, герой говорит с другом по телефону, и сердце его движется к нему над городом. «Сердца и спутники» – город как пассаж или телескоп, в котором с двух разных концов встречаются близнецы, Сердце и Спутник. Последнее стихотворение посвящено инициалам Е. Виноград, а в стихах первой части книги было посвящение инициалам И. Высоцкой: адресат и эмоциональная окраска поменялись.

Здесь и далее, в комментариях, отмечались образные переклички между отдельными стихотворениями. Если их суммировать (не притязая на совершенную точность), то окажется, что больше всего образных связей с другими стихотворениями имеют «Вокзал», «Я рос, меня как Ганимеда...», «Мне снилась осень...» и «Хор», а меньше всего «Грусть моя, как пленная сербка...», «Лесное», «Близнецы», «Зима», «Ночное панно», «Сердца и спутники». Может быть, это не случайно.

При последующей переработке «Близнеца в тучах» в цикл «Начальная пора» 1928 г. тема дружбы, на которой держалась вторая часть сборника (и которая была подчеркнута заглавием) практически выпала: остались только две, любовь и творчество. Это связано с общей переоценкой собственного прошлого и настоящего у Пастернака конца 1920-х годов, памятником которой осталась «Охранная грамота».

Рецензии на «Близнеца в тучах»

Пастернаку были известны по крайней мере два отклика в печати на его первую книгу. Его, несомненно, интересовал отзыв Брюса-

ва, но ему на суд свою книгу он посыает сравнительно поздно – в марте 1914.

На титульном листе он пишет:

*Дорогому мастеру Валерию Яковлевичу Брюсову
С любовью и преклонением от автора
19.3.914¹⁷*

Для сравнения: Асеев, еще осенью 1913, до выхода *своей* книжки, испросил у Брюсова разрешение посвятить ему одно из первых *ее* стихотворений, и послал старшему поэту вышедшую книгу практически сразу.

И тем не менее, в рецензии на книги Асеева, Боброва и Пастернака Брюсов отдал предпочтение последнему:

...Наиболее самобытен Б. Пастернак. Это еще не значит, что его стихи – хороши или безусловно лучше, чем стихи его товарищей. С. Бобров и Н. Асеев, во всяком случае, показывают значительное мастерство техники; Б. Пастернак, напротив, со стихом справляется плоховато; ритмы его однообразны, а «смелости» сводятся к двум трем повторяющимся приемам. Кроме того, Б. Пастернаку часто изменяет самый элементарный вкус, и он способен написать: «напев мой опечатан пломбой» или уверять, что его близнец «застыл в безвременной астме». Но все же у Б. Пастернака чувствуется наибольшая сила фантазии; его странные и порой нелепые образы не кажутся надуманными: поэт в самом деле чувствовал и видел так; футуристичность стихов Б. Пастернака – не подчинение теории, а своеобразный склад души. Вот почему стихи Б. Пастернака приходится не столько оспаривать, сколько принимать или отвергать. И поэту скорее веришь, когда он говорит: «Вокзал, несгораемый ящик – Разлук моих, встреч и разлук», или «Не подняться дню в усилиях светилен», или еще:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево глины слижет Инд,
А вправь уйдет Евфрат.

Непосредственность и живая фантазия, конечно, хорошие данные для поэта, но достаточно ли их одних¹⁸.

¹⁷ Собрание РГБ.

¹⁸ Брюсов В. Год русской поэзии (Апрель 1913 г. – апрель 1914 г.) // Русская мысль. 1914. № 6. С. 16–17. Перепечатано в сб.: Брюсов В. Среди стихов. М., 1990. С. 443.

Пастернак сохранил также рецензию, помещенную в газете «Столичная Молва» 19 мая 1914 и подписанную псевдонимом О. Аз.

Борис Пастернак. Близнец в тучах. Стихи. М., 1914. 50 к.

Менее всего можно обвинить Б. Пастернака в бессодержательности, банальности и подражательности. Почти все стихотворения этой небольшой книжки подкупают подлинностью и остротой переживания, импрессионистической смелостью и новизной образов, иногда весьма метких, например:

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих встреч и разлук. (20 стр.)

или

Солнце грустно сегодня, как ты,
Солнце нынче, как ты, – северянка... (17 стр.)

Но тем более настойчиво ставим мы Б. Пастернаку в упрек недостаточную чуткость и внимание к ритму, rhyme и, прежде всего, к самому слову – его точному значению, пластике, тембру. Многие стихи неточны до утраты смысла, как, например, следующее двустишие:

Висел созвучьем (?) Скорпиона
Трезубец вымерших (?) гитар... (23 стр.)

Образы порою не сочетаются, а насильственно пригоняются друг к другу (стих. «Грусть моя...»). Встречаются у Пастернака строки безжизненно отвлеченные, удручающе-прозаические. Часты мучительные нарушения стиля. В стих. «Близнецы» чередуются стиль архаический (чьея, успенья), стиль модернистический (хаос, миражи, фуксий), стиль буднично-реалистический (канал, вычет); нестерпимо дисгармонично выражение «главою очертя», неправильное к тому же и грамматически (говорят «очертя голову») и т. д. и т. д.

Судя по письму родителям, Пастернак подозревал, что автор – один из литераторов, близких к Брюсову. Содержавшиеся в рецензии похвалы его, несомненно, радовали, но критику манеры и языка он находил не всегда адекватной:

Вас не должен смущать этот *melange** действительного чутья, напускного пуризма и самого откровенного недомыслия, – окрошка, без которой критика невозможна. Что касается той чуткости, с какою неизвестный

* Смешение (фр.).

мне рецензент уловил основную мою особенность, – оригинальность и импрессионистичность, мою возбудимость, – я сильно подозреваю, что сделано это не по доброй воле, а по принуждению, – дело в том, что за этот год я стал известен в молодых кругах Москвы литературно, то есть не по знакомству, а так, что меня знают и говорят обо мне люди не знакомые мне и к счастью, остающиеся незнакомыми. Кроме того, дело не обошлось, вероятно, и без указания Брюсова. Надо еще прибавить, что этот «корреспондент», судя по псевдониму «Оаз» (оазис) принадлежит к кружку, имеющему выступить со своим альманахом и несколькими сборниками в наступающем сезоне. Один из обитателей этого оаза попался мне на глаза у Брюсова и изо всех сил зазывал меня в свой кружок. Это сообщество, однако, настолько уже даже издалека отдает бездарностью, что я самым непринужденным образом отказал ему в этом. Что касается до небрежности образа

Виселозвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар,

и вообще перечисленья подобных же неловкостей, то тут критик только хвост свой показал, чтобы не сказать этого по-немецки «den Pferdenfuss»*). Именно эта строчка и содержит в себе то, что он хвалит во мне, и настолько пластична, что ее-то именно я и выбрал, когда пришлось однажды читать перед Сологубом, и начал с этого Венецианского стихотворения о городе, где чуткость достигает того предела напряжения, когда все готово стать осязаемым и даже отзывающееся, отчетливо взятое арпеджио на канале перед рассветом, повисает каким-то членистотелым знаком одиноких в утреннем безлюдье звуков *ЛЛ*. Зато прав рецензент, журя меня за смешение стилей, и то, что он о стр^{ко} «главою очертя» говорит, тоже правда, хотя я не нуждался в его пояснениях и сам колебался, оставить ли мне это неправильное выражение в том виде, как оно мне, может быть, именно благодаря неправильности – нравилось, или же исправить его. Асеев, чуткий до всего этого, отсоветовал мне исправлять его. Прозаизм? Это он тоже уловил. Но это не прозаизм, а некоторый холод книжки, и признаюсь, вынужденное, мне не свойственное благообразие и умеренность ее».

20 мая 1914.

Нам неизвестно, попала ли когда-нибудь в руки Пастернака крайне недоброжелательная рецензия, которую в газете «Приазовский край» среди своих еженедельных литературных корреспонденций из Москвы опубликовала М. Шагинян.

* Лошадиное копыто (нем.).

Близнец в тучах. Стихотворения Бориса Пастернака.
Книгоиздательство «Лирика». М., Ц. 50 к.

Книжка эта вышла с предисловием Николая Асеева. Обычно предисловие пишут люди, более или менее известные читательским кругам; предисловие играет тогда роль рекомендации, а мы заранее осведомляемся о книге, о характере ее, о значительности автора. Но что бы сказал читатель, если бы в незнакомом месте незнакомый человек представил бы ему другого незнакомого человека? Вот такую процедуру проделывают над нами в неведомой лирике неведомые Асеевы и с неведомыми Пастернаками.

«Тяжкая армада (старших русских символистов) прошла и видели ли мы ее? Грозно ли грозили глубинам ее пламенные жерла?» вопрошают в предисловии Николай Асеев: «...выходит сам поэт на бой со стальными своими латами. Довольно глухих бормотаний: говорит он ясные слова! И те, кто, кинув к небу клич, увидели, как прыгнул он книзу, эквилибрируя на проволоке догмата, узнают в Борисе Пастернаке “мед пчелы живой”». Итак, читатель, Борис Пастернак прыгнул к нам прямо с неба, вняв нашему кличу, но этого мало. Судя по предупредительному указанию таинственного незнакомца Асеева, он «ясные говорит слова». Послушаем же ясные слова небесного поэта.

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево глины слижет Инд,
А вправь уйдет Евфрат.

Поэту, конечно, лучше знать, почему его «вперение взоров» вызывает подобные странные действия со стороны Инда и Евфрата. Но не только Инд и Евфрат, а даже сама грамматика не может остаться равнодушною к поэту, павшему с неба, и пуская в ход все свои падежи, не жалея ни именительного ни винительного, старается вновь возвратить его к небу:

Заждавшегося бога жерла
Грозили смертного судьбе,
Лишь вознесенье распростерло
Мои объятия к тебе.

Грамматика в своем рвении не обратила даже внимания, кто кого возносит: объятие ли вознесенье, или вознесенье объятия; или что еще за «бог жерла» или что еще за жерла у бога и почему это он, безумный, заждался, когда надо изо всех сил торопиться.

Я был разбужен спозаранку
Бряцаньем мутного стекла,

Повисло сонною стоянкой,
Безлюдье висло от весла.

Ну, это немного яснее; спросонок всякому может показаться; особенно когда только и мечтаешь, чтобы найти такое «plenительное» звучание, как перекличка висло и весла, похожее на «порошу – хорошу» русской народной песни.

А вот нечто, вводящее в тайны творчества поэта и объясняющее нам его рискованную эквилибристику на проволоке догмата:

Взглянув в окно, даю проспекту
Моей походкою играть...
Тогда не нареченный некто,
Могу ли что я потерять?

Какой же проспект играет походкою Б. Пастернака? Не «проспект» ли книгоиздательства «Лирика», составленный из символических теорем Андрея Белого? Во всяком случае ясно одно, если сам он ничего не потеряет от такой игры (ибо ему и «терять нечего», по собственному признанию), то мы, читатели, теряем из-за него очень многое, – время¹⁹.

Столь раздраженная рецензия Шагинян, возможно, объясняется не только ее отношением к «Близнецу в тучах», но и предисловием С. Боброва к книге Н. Асеева «Ночная флейта». Бобров перечислил Шагинян вместе с Ахматовой, Шершеневичем, Эльснером, Скалдиным и Городецким в ряду авторов «бесчисленных книжнок эпигонов символизма».

Осознание поэтического профессионализма

Упреки в языковой небрежности и техническом несовершенстве были для Пастернака значимы, как видно и из отзыва на рецензию в «Столичной молве». Хотя далеко не все эти упреки он считал справедливыми. Декларирование необходимости особого поэтического синтаксиса мы находим в его статье «Вассерманова реакция», опубликованной весной 1914 в первом сборнике группы «Центрифуга» «Руконог». Главным объектом резкой критики в этой декларативной статье становится поэт Вадим Шершеневич, который в начале 1910 был постоянно занят поисками литератур-

¹⁹ Шагинян М. Приазовский край. 1914, 28 июля. С. 4.

ных союзников от Брюсова и Северянина до Маяковского (после 1917-го он прочно связал себя с имажинистами). Говоря о поэзии В. Шершеневича, который отзывался в рецензии «Свободного журнала» о «Лирике» и «Близнец в тучах» весьма пренебрежительно («книжка полная переливания из пустого в порожнее»), Пастернак касается понятия поэтического профессионализма и непосредственно связывает его с владением языком. Простоту синтаксиса, отсутствие которой составляет едва ли не главную сложность ранней поэзии Пастернака, он определяет как важнейший недостаток Шершеневича, доказывающий его литературное ничтожество:

Образ мыслей Шершеневича – научно-описательный. Это тот вид мышления, который, оставляя нетронутым все синтаксическое богатство языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, разражается градом категорических положений типа: S есть P. Простые предложения, нескончаемые вереницы подлежащих, сказуемых и обстоятельств ложатся правильными рядами, разделенные точками, символами терпеливого предчувствия последней, до которой иным и случается доходить²⁰.

Еще одним поводом декларировать различие между профессионализмом и дилетантизмом в поэзии оказалось для Пастернака обращение к нему Штиха с просьбой написать предисловие к его сборнику стихотворений (см. выше). По этому поводу Пастернак писал родителям:

Шура Штих осенью хочет свои стихотворения издавать; вот в этом письме второй раз приходится признать межевую линию там, где чудился переход незаметный и безразличие. Есть какая-то глубоко вырытая канава между вечно верным себе дилетантическим дарованием и себя не щадящим вечно себе изменяющим дарованием художественным. О как неисправимо всегда и везде священнодействует дилетант. Какое отсутствие иронии над собой, смешка, легкости, простоты и какого-то будничного недоумения перед тем, как празднуют твои будни окружающие. А он просит предисловие ему написать, прислал целый тюк стихов, просит и заглавие и псевдоним ему придумать. Задача! Только это – тайна его и, смотрите, не проговоритесь при встрече как-нибудь родителям или сестре его.

Они лиричны, теплы, искренни, но бледны, там же, где он становится смелее, я невольно готов его спросить, к чему мне самому издаваться вторично в расширенном, дополненном и разъясненном издании.

²⁰ Пастернак Б. Т. 4. С. 354.

Отказать нельзя, во-первых, он не умеет защищаться и ссориться неспособен, животно-жизненные инстинкты отсутствуют у него, значит будет молча страдать и найдет все это справедливым, а с другой стороны, наверняка подумает: сам мол выкарабкался, Асеев не гнушался им, дал предисловие (вообще говоря этот обычай молодых, и то Лирики единственно – сама нелепость), а став на одну еще только ногу, другим ходу не дает, и это кому! – другу, радовавшемуся всякой его удаче, крепостному – всех его перипетий!

Кстати о дружбе. Вот не советую таких отношений со мною заводить! Совершенно на это не способен, и скоро начинаю тяготиться взаимностью, а порвать – не хватает жестокости.

<Начало июля> 1914

Характерно, что Пастернак пишет это кажущееся самоуверенным письмо именно родителям – требование профессионализма в искусстве было всегда главным для Леонида Осиповича. Именно его, вероятно, сын хотел убедить, что этот год прожит им не впустую.

От «Близнеца в тучах» к «Начальной поре».

Уже в январе 1914 – через месяц после выхода «Близнеца в тучах» – Пастернак вместе с Бобровым и Асеевым расстается с группой «Лирика». «Центрифуга» заявляет себя группой радикальной, футуристической. Стихотворения Пастернака для «Руконога» – первого сборника новой группы – резко отличаются языком, стилем, синтаксисом от стихотворений «Близнеца в тучах». Исследователи В. Баевский и Т. Венцлова в стихотворении «Мельхиор» видят своеобразного «футуристического» двойника «Лирического простора» из «Близнеца в тучах». Если признать их аргументы, то получится, что предпринятое Пастернаком в 1928-м переписывание старых стихотворений в новой стилистике имело начало уже в 1914-м. О «Близнецे в тучах» сам автор упоминает крайне редко, а когда упоминает, то скорее как об ошибке или неудаче. После знакомства с Маяковским, весной 1914, Пастернаку представляется, что его литературный путь мог бы, минуя «Лирику», привести его сразу в лагерь литературного авангарда – издательство «Гилея». Стилистика и робость «Близнеца в тучах» начинает представляться ему результатом уступки групповому давлению. Образы «Близ-

неша в тучах» практически не появляются на страницах второй книги «Поверх барьеров», а когда к Пастернаку в начале 1920-х годов приходит литературная слава и широкое признание, связанное прежде всего с книгой «Сестра моя – жизнь», о первой книге мало кто вспоминает. (Так, Цветаева о «Поверх барьеров» писала как о первой книге поэта.)

В конце 1928 г. Пастернак обращается к своей первой книге (у него самого даже не было экземпляра – пришлось брать у А. Штиха), составляя цикл «Начальная пора» из ранних стихотворений. Переработка стихотворений, в которых, по тогдашним словам Пастернака, слишком многое было рассчитано на «подхват времени», на понимание читателями принятого поэтического языка, носила главным образом характер упрощения. Самые «сложные» по об разности и логике стихотворения не вошли в новый цикл.

Сам Пастернак склонен был в этой переделке видеть вычленение органичного из чуждого. Восприятие влияний Асеева и Боброва, своих первых литературных шагов и необходимость отчета перед отцом – так, как это виделось ему в конце 1920-х, – Пастернак сформулировал в письме к жене:

... То, что из дружбы я считал делом, наукой и пользой и чем себя считал обязанным Боброву и (даже!) Асееву, вижу ясно теперь на бро сающихся в глаза сравненьях, – было никчемным вредом, приближавшим судьбу сделанного к действительности (всегда условной) и всегда понижавшим мои живые задатки или лучше сказать уровень, пред шествовавший у меня каждый раз таким «успехам». У меня много было компромиссов в работе, я это всегда знал по воспоминаниям, в былом ощущены, но неправильно толковал их роль, полагая, что компромисс всегда на пользу художнику и что он за ними созревает. Только компромиссы в сторону живых сил, литературой не затронутых, сказывались благотворно. Таковы Сестра моя жизнь – Люверс (последняя отчасти желанье выслужиться перед папой, который бы меня наконец признал). Но все, что обращено в Близнец и Барьеры к тогдашним литературным соседям и могло нравиться им – отвратительно, и мне трудно будет отобрать себя самого среди этих невольных приспособлений и еще труднее – дать отобранному тот ход, который (о как я это помню!) я сам тогда скрепя сердце пресекал, из боязни наивности и литературного одиночества. Отсюда и Центри фуги и Футуризмы.

Е.В. Пастернак от 19 июня 1928.

Вместе с «Близнецом в тучах» отбору и редактированию подверглись стихотворения из сборника «Лирика» и книга «Поверх барьеров». В 1929 г. переработанные стихотворения вместе со стихотворениями середины и конца 1920-х составили книгу с заглавием, повторяющим заглавие второй книги – «Поверх барьеров». Пастернак, очевидно, воспринимал эти переделанные стихи, как произведения 1920-х: составляя в 1933- и 1935-м полные однотомные сборники стихотворений, он располагал новые циклы «Начальная пора» и «Поверх барьеров» после стихотворений книг «Сестра моя жизнь» и «Темы и вариации».

Вторая половина 1920-х в русской литературе отмечена появлением мемуаров, обозначающих творческую, политическую и жизненную позицию авторов. К такому жанру обращается и Пастернак – «Охранная грамота», рассказывая о прошлом, формулировала позицию нынешнюю. Переделывание и издание старых стихотворений также носило определенный оттенок творческого отчета. Но при этом Пастернак, как это часто бывало и в прочих ситуациях, лишь внешне соответствовал распространенным правилам литературного поведения. «Охранная грамота» была не книгой покаяния или рассказом о симпатиях к революции, а, по существу, вызовом. Переписанные старые стихи, изданные вместе со стихотворениями 1920-х и поэмой «Высокая болезнь» как новая книга, как будто декларировали нежелание Пастернака проводить какие бы то ни было границы между творчеством до и после 1917 года.

Книгоиздательство
ЛИРИКА

БЛИЗНЕЦ В ТУЧАХ*

СТИХИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Предисловие Николая Асеева

Москва

МCMXIV

Предисловие

Война, война! Прощай, Сиана,
Бойцы шумят, бойцы идут.

(Языков)

Тяжкая армада «старших русских Символистов» проплыла, всколыхнув и взвихрив мертвые глубины. Снова спокойны глубины, снова разъезжают в вертких своих ладьях собиратели щепок.

Тяжкая армада прошла – и видели ли мы ее? Грозно ли грозили глубинам ее пламеноносные жерла?

Снова легкие тенты туманов придавил свинец. Разве издали промаячит черный абрис некоего призрачного дредновта, окруженного зловещими блестками Сент-Эльмовских огней.

– «Из той унылой Сариолы» – выходит поэт.

Не пылающий и не поющий посвятит его меч. Нет, уже давно хладная дубинка гуляет по головам мироточивцев, посвящая их сотнями в стражи бутафорического Граала <.> И сотни наемников, инсценируя Российский крестовый поход, навстречу ему завопят об отступничестве.

Не ясное поле встретит его в зорях да в травах: нет, латы рыцаря поднимают тяжкие руки, грозя ему. (Рыцаря нет уже давно в них: пал, едва объятый сном, во блаженном успении). Но если поэт – поэт<> не ему убояться чучела, хотя бы и железного:

* Текст «Близнеца в тучах» (далее БвТ) печатается по единственному отдельному изданию со всеми особенностями пунктуации.

Цимисхий, крепок ли твой щит,
Не тонки ль кованые латы?
Наш князь убийственно разит.

Подъемлет поэт пламенно звонкий меч, (не из стали он – из огней пепелящих), и падают с грохотом пустые латы.

Где же рыцарь? И была ли с ним встреча? Ужель те глубины – след тяжкой армады – поглотили навеки его онемелое тело?

Но плоти мерзостную груду
На дне трясины роковой
Открыла мать. Сбылося чудо,
Бессмертен дар пчелы живой; –
Обретен мед благоуханный
Что ломти трупа вновь целит...

И выходит сам поэт на бой со стальными своими латами. Довольно глухих бормотаний: ясные говорит он слова! И те, кто, кинув к небу клич, увидели<,> как прыгнул он книзу, эквилибрируя на проволоке догмата, узнают в стихах Бориса Пастернака: «дар пчелы живой». Не беда, если гаркнут наемные толпы: отступничество.

И как бы ни было тягостно молчание мертвого моря, снова зыблющегося в русской поэзии, как бы ни развратничали в ней молодые люди с прононсом, мы знаем, что звонко прозвучат эти стихи в оцепенелой тишине русского Символизма, ибо они наследство его по праву рождения и им довлеет рыцарский меч распаленный.

Выпуская эту книгу, ЛИРИКА приветствует ее автора <-> одного из тех подлинных лириков новой русской поэзии, родоначальником которых был единственный и незабвенный Ив. Коневской.

Николай Асеев

Москва
Ноябрь 1913

ПРЕДИСЛОВИЕ. Предисловие Н.Н. Асеева к «Близнецу в тучах» представляет собой достаточно необычное произведение для этого жанра. Во-первых, как писала в своей рецензии М. Шагинян, удивительно было то, что одного поэта-дебютанта представляет читателю другой такой же. Во-вторых, о Пастернаке и его

стихах автор не говорит по существу ничего. Предисловие представляет фактически декларацию группы «Лирика» о необходимости оставить больший след в литературе, чем «армада» старших символистов, и что для этого надлежит следовать рыцарским путем подлинной лирики, как покойный поэт Иван Коневской. При этом Асеев цитирует первую строчку «Из той унылой Сариолы» и шестое четверостишие («Но плоти мерзостную груду...») стихотворения Коневского «Песнь изгнаника: На мотив Калевалы».

Рыцарственность пути Коневского Асеев обозначает, цитируя Н.М. Языкова. Эпиграфом к предисловию он ставит строфу из «Песни Баяна» («Война, война! Прощай, Сиана...») и ниже цитирует три строчки из другой «Песни Баяна» – из баллады Языкова «Усад».

Обе фамилии, и Языкова, и Коневского, пропагандировались в 1913 г. Сергеем Бобровым. Про них обоих он писал в своей статье 1913 г. «О лирической теме». В предисловии к «Ночной флейте» Асеева Бобров также не давал характеристику автору сборника. Его предисловие также было декларацией, утверждавшей исчерпанность поэзии русского символизма и модернизма («вчерашний символизм иссякает», «модернисты опоили русскую литературу»). Асеева Бобров провозглашал продолжателем «максимального метафоризма», который представлен в «несравненных россыпях алмазов всеми забытого Николая Языкова».

БОРИС ПАСТЕРНАК

I

ЭДЕМ

Н. Асееву

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево глины слижет Инд,
4 А вправь уйдет Евфрат. –

Горит немыслимый Эдем
В янтарных днях вина

И небывалым бытием

8 Точатся времена.

Минуя низменную тень,

Их ангелы взнесут.

Земля – сандалии ремень

12 И вновь Адам – разут.

И солнце – мертвых губ пробел

И снег живых мощей

Того, – кто всей вселенной бдел

16 Предсолнечных ночей.

Ты к чуду чуткость приготовь

И к тайне первых дней:

Курится рубежом любовь

20 Между землей и ней.

ЭДЕМ («Когда за лиры лабиринт...»). Впервые – БвТ. Посвящено Н.Н. Асееву, товарищу Пастернака по группе «Лирика» и, со следующего года, по «Центрифуге». О нем см. выше, с. 18. Пастернака с ним познакомил С.П. Бобров [Асеев I: 8]. «В те годы наших первых дерзаний только два человека, Асеев и Цветаева, владели зрелым, совершенно сложившимся поэтическим слогом» («Люди и положения» [4: 312]). Впрочем, поэтику БвТ Пастернак ретроспективно противопоставляет поэтике именно Асеева: «Я не добивался отчетливой ритмики, плясовой или песенной, от действия которой почти без участия слов сами собой начинают двигаться ноги и руки» [4: 326]. Стих. Пастернака содержит слабую тематическую перекличку со стих. Асеева 1911 г. «Eritis sicut dei» – мрачная фигура неназванного Петра I как дьявольского человекобога в «железных ботфортах», в стиле З. Гиппиус, Д. Мережковского и отчасти пушкинского «Наполеона»; Пастернак противопоставляет этому образы Бога, поэта и «разутого Адама». Асеев в свою очередь включил в «Ночную флейту» стих. 1913 г. «Терцины другу» с посвящением «Борису Пастернаку» и с откликом на его стих. «Пиршества»: «Мы пьем скорбей и горести вино И у небес не требуем иного...». «Эдем» с посвящением Асееву открывал БвТ, следяя тотчас за предисловием Асеева. В подтексте возможно раннее программное стих. Тютчева «Урания» – тоже о надмирном восход-

ждении поэта и с упоминанием Близнецов «Поллюкса и Кастора» [Вроон 1998].

Содержание – противопоставление поэзии и любви. Они – рубеж между высшим и земным миром (ст. 1–2 и 19–20: начало и конец стихотворения). Но поэзия («лира») однозначно возносит поэтов к Богу, в первоначальный Эдем (ст. 1–2, 5, 10), тогда как любовь двузначна: как грехопадение она низвела когда-то Адама из Эдема на землю и отделила его от тайны первых творческих дней бытия (ст. 18–20 и 7 с намеком на Книгу Бытия), а как откровение Христа она открывает путь возвращения к Богу. При таком подходе к теме Эдем рисуется не столько в пространстве, сколько во времени обретения: «дни, времена» (ст. 6, 8, 18; ст. 12 «и вновь Адам разут» может означать конец истории). Даже образ Бога дан во времени: уже творящий вселенную, но еще не создавший солнца (ст. 15–16). От пространства – только образы Тигра и Евфрата (от апокрифических представлений о четырех райских реках?). Образность эдемского тощающегося вина с редким в БвТ цветовым эпитетом (ст. 5–8) перекликается с вином поэтов в «Пиршествах». Центральный образ (ст. 11–12) – возносящийся поэт освобождается от земли, как от обуви, возвращаясь к состоянию Адама в Эдеме и в то же время сближаясь с новым Адамом, Христом, у которого Предтеча недостоин «развязать ремень обуви» (Мк 1: 7); на Христа указывают ст. 13–14 (смерть перед вознесением, подчеркнутая белизна); а через Христа поэт отождествляется с Богом, который тоже творец (ст. 15–16). Ср. иное толкование: «... масштабы целого и его частей смещены в направлении, свойственном мифу. Адам вырастает до масштабов вселенной, так что земля оказывается лишь ремнем от сандалии его ноги, а солнце – мертвых губ пробел» [Баевский 1993: 35]. Затянутые ремни обуви – символ парнасского (земного) искусства в программном стих. Т. Готье «Искусство» (перев. Н. Гумилева 1912, В. Брюсова 1913); возносящийся поэт освобождается от этих уз. Образ Адама очень част в поэзии модернизма и в 1913-м был вновь оживлен С. Городецким с его концепцией акмеизма-адамизма, свежего взгляда на мир. Для Пастернака важна перекличка со стих. Н. Гумилева «Сон Адама» (1912): «Направо сверкает и пенится Тигр, Налево – зеленые воды Евфрата...» – ср. ст. 3–4 (у Гумилева взгляд с юга на север, у Пастернака с севера на юг).

Композиция – 1+3+1 строфа: описание Эдема обрамлено вступлением и заключением (последовательность тем: ‘озарение – виде-

ние – вознесение – приобщение к Богу – готовность к озарению’). Чередуются строфы о поэтах (I, III, V) и строфы без упоминаний о них. Любопытно чередование будущего времени в строфах I, III и настоящего в II, IV, с негладкостью на стыках (в ст. 10 «их» может быть отнесено не к поэтам, а к временам). Концовочная строфа выделена прямым обращением к другу-стихотворцу («близнецу»?).

В **синтаксисе** большинство строф состоит из двух предложений по 2+2 строки (сильнее всего – точкой – расчленена III строфа). 4-строчными сложно-подчиненными предложениями выделены начальная и предконечная строфы (I, IV); в I строфе опущено связующее слово «<то> налево...», поэтому возможно неправильное понимание «<и> налево...».

Лексика возвышенная («взор», «бдел», «взнесут», «бытием» с произношением «е», а не «ё»); снижающие перебои – в I строфе («слижет», «вправь» – по воспоминаниям С. Боброва, Пастернак считал эту нестандартную форму своим недосмотром; ср. также в ст. 13 прозаизм «пробел»). Здесь же – глагол «вперят» (вызвавший насмешки М. Шагинян, «Приазовский край», 1914, 28 июля); может быть, он нужен был для «этимологической игры с “перо” – ср. в стих. “Брюсову”: “мы на перья разодрали крылья”» [Флейшман 2003: 105].

Стиль гиперболический («Инд – Евфрат», «немыслимый», «небывалый»), в соответствии с сакральной образностью («сандалии ремень», см. выше; «курится любовь», как фимиам). Начальный образ выхода «за лиры лабиринт» (метафора с метонимией) полемически перекликается с замкнутостью «За струнной изгородью лиры» И. Северянина (напеч. весной 1913); «лабиринт» – может быть, от улитки ушной раковины ([Харер]; ср. ниже стих. «Зима»). Сравнения, переходящие в метафоры, сосредоточены в середине стихотворения (безглагольные ст. 11–14); они насыщены антитезами (солнце – и тень, снег, мертвенностъ), переходящими в оксиморон («живые монстры» – о распятом Боге; ассоциация с рассказом Тургенева – вряд ли намеренная). В ст. 10 двусмысленность: «их (поэтов? времена?)... взнесут» – см. об этом выше. В ст. 15–16 резкий аграмматизм (смысл: в творческом бдении, <как поэт,> создавал вселенную). Доля знаменательных слов, употребленных в переносном значении, в строфах I–IV – ок. 60% (это много), в строфе V – ок. 30% (это средняя тропеичность русской модернистской по-

эзии). Впрочем, здесь определить долю переносных значений трудно, так как неясно, какие из описываемых событий следует считать реальными и какие условными, метафорическими.

Стихотворный размер – 4–3-ст. ямб с мужскими окончаниями (перекликается со стих. «Хор» в конце книги). Его семантическая традиция – балладная героика, а в немецкой поэзии, кроме того, протестантские религиозные гимны. Начало и конец слегка отмечены сгущением ударений в ст. 3–4 и 13–15 (тема Бога); контрастное разрежение – в ст. 7–8 (тема рая). В фонике строфы I–III ассоциированы на ударное А, строфа IV – на ударное Е, строфа V – на ударное О (и в строфах III–V появляется У) – постепенное сужение гласных, ощущаемое как движение от более «светлого» к более «мрачному» звуковому колориту. Начало и конец слегка отмечены скоплением аллитераций в ст. 1, 3–4 (лирл-ри; лин-ли-ин; ра-ра) и ст. 15–18 (всей-все, и; чн-н, ч; чуд-чут; йне-ней).

Переработка для «Начальной поры»*:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево развернется Инд,
4 Правей пойдет Евфрат.

A посреди меж сим и тем
Со страшной простотой
Легенде ведомый Эдем
8 Взовьет свой ствольный строй.

Он вырастет над пришлецом
И прошумит: мой сын!
Я историческим лицом
12 Вошел в семью лесин.

Я – свет. Я тем и знаменит,
Что сам бросаю тень.
Я – жизнь земли, ее зенит,
16 Ее начальный день.

Сохранились черновики этой переработки: этого и других стихотворений (на экземпляре А. Штиха, которым пользовался Пастер-

* Текст «Начальной поры» (НП) печатается по изданию: Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе. Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.

нак). Здесь и далее они воспроизводятся по публикации [Е.В. Пастернак 1970].

- 4 а) Правей пойдет Евфрат
б) Направо же Евфрат
- 3–4 а) По левую - - - Инд
в) По правую Ефрат
- 5–8 а) И между - - - и тем
б) И посреди меж сим и тем
Сквозь наши времена
в) А по меже меж сим и тем
Врезаясь в врем(ена)
Веками славленный Эдем
г) А в глубине меж сим и тем
- - - - густой
- - раскинется Эдем
Взовьет свой сухостой
- 9 а) Он историческим лицом,
б) Я жизнь
в) Он вырастет над пришлецом
г) Он прошумит над пришлецом
- 10 а) Он - - пример того
б) Он - - я лес лесам
в) Он (прошумит) мой сын
- 11–12 а–г) [Как] Что историческим лицом
[Вошел] [Дышу] [Гор^{<жусь>}]
Торчу в семье лесин
д) Я историческим лицом
Стою в семье лесин
Нас было множество миров
Последыш бытия
За жизнь, за лиственный покров
Был прозван раем я
- После 12 а) - - - путем
б) Войди и выйди и в пути
Я мир - - - тьмою тем
Не выдержавши
- 13–16 а) Как равный равному скажу
б) Я божий мир. Меня темнит
г) Незаменимо знаменит
Я сам бросаю тень
д) Стою всемирно знаменит

- е) Ничто меня не затемнит
Ни - - - ни тень
- ж) Узнай же, как я знаменит
Я сам бросаю тень
- 15–16 а) Меня ничто не затемнит
Я вечно первый день
- б) Я жизнь я солнечный зенит
И день мой – первый день

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Стихотворение переписано почти целиком: из ранней редакции сохранилась только I строфа (с исправлением языковой аномалии и упрощением метафоры).

Тематические изменения. Исчез центральный мотив вознесения и подготовки к вознесению: поэт входит в Эдем как равный, и это уже произошло (прош. время в ст. 12). Вместо приобщения к Богу – приобщение к истории: это подчеркнуто прозаизмом «историческим лицом». Образ Эдема (рискованный в 1928 г.) удален из заглавия, смягчен словами «легенде ведомый» и уподоблен более земным предметам: лесу (ст. 12, под влиянием смежного стих. «Лесное»?) и, едва ли не более, органу (ст. 8, «ствольный строй», под влиянием «Хора»). Образ Бога полностью отождествлен с образом поэта и потому не привлекает отдельного внимания (свет, который «сам бросает тень», – теодицея, отголосок вопроса «откуда в Божьем мире зло?»). В черновиках образ был еще более необычным (вставка после ст. 12): поэт уподоблялся не пришлецу в эдемский лес, а самому эдемскому лесу; отсюда в окончательном тексте остались образы «вошел в семью лесин» и, может быть, «бросаю тень» (от лица леса). Первоначальная сосредоточенность на «временах» сохранилась только в концовке «(я) – ее начальный день». «Поэт» оказывается «пришлецом», а «отрыв от земли» замещается «ростом леса». «Вместо “доисторического” и “небывалого” Эдем изображается “возникающим”, “появляющимся” – в полном соответствии с “историческими” лирическими текстами Пастернака 1926–1928 гг. “лес” здесь объявляется олицетворением исторической жизни» [Флейшман 2003: 104–105].

Стилистические изменения. Приметы высокого стиля сохранены в I строфе («взор», «лира») и усилены во II строфе («меж сим и тем», «ведомый», «ствольный», с остранныющим замечанием «со страшной простотой»). Контрастные прозаизмы, немногочисленные – в III строфе («историческим лицом», «лесины»); концовка

нейтральна. В дальнейших стихотворениях Пастернак будет снижать стиль энергичнее.

II

ЛЕСНОЕ

Я – уст безвестных разговор,
Как слух, подхвачен городами;
Ко мне, что к стертой анаграмме,

4 Подносит утро луч в упор.

Но мхи пугливо попирая,
Разгадываю тайну чар:
Я – речь безгласного их края

8 Я – их лесного слова дар.

О, прослезивший туч раскаты,
Отважный, отроческий ствол!
Ты – перед вечностью ходатай,

12 Блуждающий – я твой глагол.

О, чернолесье – Голиаф,
Уединенный воин в поле!
О, певческая влага трав,

16 Немотствующая неволя!

Лишеннных слов – стоглавый бор
То – хор, то – одинокий некто...
Я – уст безвестных разговор,

20 Я – столп дремучих диалектов.

ЛЕСНОЕ («Я – уст безвестных разговор...»). Впервые – БвТ. Практически первая эстетическая декларация Пастернака (см. [Мирецкая 1992]): поэт – выразитель «немой», «безгласной» жизни, идущей вокруг него. Ср. в письме родителям (июль 1914): «Художник окружен снаружи своею мыслью и тем, что называют вообще душой <...> он носит в себе все то, что называется окружающим миром, все то, от чего люди загорают и простуживаются, чем они дышат и что они возделывают». Тема немоты и безгласности восходит к «Невыразимому» Жуковского и «Silentium!» Тютчева; у Пастернака поэт их преодолевает.

Содержание: ‘поэт есть голос немой природы’ (ст. 12 «я твой глагол» – как Аарон при Моисее? – [Харер]). Сквозь все стих. проходит синонимический ряд (слова-«Близнецы»): «разговор – слух – речь – слова дар – глагол – певческая влага – слова – разговор – столп диалектов» («Хор» в ст. 18 – перекличка со стих. «Хор», как и «города» в ст. 2). Образы диктующей природы перечисляются с нарастанием: мхи (строфа II), молодой ствол под грозой и ливнем (III), могучее дерево среди трав (IV), стоглавый бор (V). Образы поэта и леса проходят параллельно в строфах II, III, V; строфа IV, в которой только лес, является тематической кульминацией. С нею совпадают фоническая кульминация (аллитерация *не–о–не–о*) и стилистическая кульминация – двойное восклицание и метафора «чернолесье – Голиаф». Под *Голиафом* (филистимский великан-боец, выходящий против Давида-певца, 1 Царств 17: 4–7, 40–51: т. е. поэт не только передает, но и перебарывает голоса природы) имеется в виду дуб: «чернолесье – лиственный лес, особ. дуб и ясень» (Даль); кроме того, слово «чернолесье» может намекать на немецкий Шварцвальд, образ дикой глупши; здесь же обыгрывается и пословица «один в поле не воин». Лесной пейзаж выдержан в стиле И. Коневского («Дебри» и др.), продолжателем которого Н. Асеев объявил Пастернака в предисловии к БВТ. Он контрастирует с городским фоном большинства дальнейших стихотворений.

Композиция – 1+ (1+2+1) строфы. «Города» в начальной строфе и «лес» в остальных противопоставляются как адресат и источник слова поэта: до «городов» речь поэта доходит лишь в «стертом», искаженном виде (может быть, «утро» в ст. 4 полагает конец ночному творчеству, как далее в «Пиршествах» и «Лирическом просторе»). В строфах о лесе, в свою очередь, две серединные выделены анафорами «О,..!», а две крайние анафорами «Я –… Я –…». Кроме того, начальная и последняя строфы перекликуются повторяющейся строкой 1=19.

Синтаксис: все строфы построены по обычной схеме из двух предложений по 2+2 строки, но параллелизмы последних строк в строфах II, IV и V допускают восприятие по более редкой схеме 2+1+1. Последняя строфа выделена также повышенной затрудненностью ст. 17–18 (синтаксическая кульминация); смысл – ‘стоглавый бор деревьев, лишенных слов и немотствующих то хором, то порознь...’.

Стиль. Все стихотворение представляет собой две большие синекдохи: «я» вместо поэзии и «лес» вместо природы. Поэтому все слова в нем – в переносном значении. Первая синекдоха развертывается повторами «я...», вторая повторами «О...!» (см. выше); первая усилена сравнениями в ст. 2, 3, вторая – метафорами в ст. 9–10 и 15–16 (гром, дождь, роса). Кроме того, начальная и последняя строфы лексически выделены непоэтическими иноязычными терминами «канаграмма» (здесь: «зашифрованный текст»; оттенено просторечным «что» вместо «как») и «диалекты» (оттенено архаизмом «столп»). С ними отчасти перекликается «ходатай» в центральной строфе: «блуждающий» поэт разносит по миру лесное слово, а за это неподвижный лес «ходатайствует» (этимология – от «ходить», скрытый оксиморон) о месте поэта в вечности. Архаизм «я твой глагол» (ст. 12, с намеком на пушкинского «Пророка»?) любопытно оттеняется тем, что собственно глаголов в личной форме в стихотворении всего два (ст. 4 и 6).

Стихотворный размер – 4-ст. ямб с меняющейся рифмовкой: МЖЖМ + ЖМЖМ, ЖМЖМ + МЖМЖ, МЖМЖ (тоже первая строфа противопоставлена остальным). В ритме контрастируют строки с пропуском удара на II стопе (6, 12, 15, 16, 18) и на I стопе (9, 11, 13, 14), кульминация этого контраста – в IV строфе (ритмическая кульминация тоже совпадает с тематической). Концовка выделена неточной женской рифмой на редкое слово «некто» (ср. «Встав из грохочущего ромба...») и внутренней рифмой «бор–хор». Тема «я» в строфах I–II ассонирована на широкое ударное А, тема «лес» в строфах III–V – на более узкое О. Ощутимая аллитерация в ст. 16. В словах «стертой анаграмме» можно видеть частичную анаграмму «растительного» имени «Пастернак».

Для «Начальной поры» Пастернак начал **переработку** этого стихотворения, но не завершил ее. Направляющей была игра значениями слов «язык – язычество – притча во языцах».

О лес ты притча во языцах
Я твой язык из языков
Я не могу не <поразиться?>
Намеками твоих суков

Но мхи живые попираю
Догадываюсь как я стар

Я – речь безгласного их края
Их смолкнувшего слова дар

- 1 а-б) Ты весь [ведь] как притча во языцах
4 а) Знаками твоих суков
3 а) Ко мне, как к стертой анаграмме
3 б) Я должен громом <анаграмме?>
5 а) Лесну<ю тайну? попирая>

III

Мне снилась осень в полусвете стекол,
Терялась ты в снедающей гурьбе.
Но, как с небес добывший крови сокол,
4 Спускалось сердце на руку к тебе.

Припомню-ль сон, я вижу эти стекла
С кровавым плачем, плачем сентября;
В речах гостей непроходимо глохла
8 Гостиная ненастьем пустыря.

В ней таял день своей лавиной рыхлой
И таял кресел выцветавший шелк,
Ты раньше всех, любимая, затихла,
12 А за тобой и самый сон умолк.

И – пробужденье. День осенний темен,
И ветер – кормчим увозимых грез.
За сном, как след роняемых соломин,
16 Отсталое падение берез,

Но в даль отбытия, в даль летейской гребли
Грустя, грустя, гляжу я, блудный сын,
И подберу, как брошенные стебли,
20 Пути с волнистым посвистом трясин.

«МНЕ СНИЛАСЬ ОСЕНЬ В ПОЛУСВЕТЕ СТЕКОЛ...» Впервые – БВТ. Образец – стих. А. Блока «Мне снилась смерть любимого созданья...» и «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене... Ты умерла, вся в розовом сияньи...» (напеч. в 1911); ср. также Гейне «Лирическое интермеццо», 55 (в эпиграфе к первому стих. Блока) и Фет «Как вешний день, твой лик приснился сно-

ва...» (см. [Смирнов 1995: 114–123]: шекспировский подтекст второго стиха. Блока связывает «Мне снилась осень...» с «Уроками английского» в «Сестре моей – жизни»: «замиранье сердца», «слезы», «глухота», «буря», «стебли сеновала»). Эта традиция стихов (5-ст. ямбом) о сне и смерти восходит к «Сну» Лермонтова («В полдневный жар...») [Баевский, комм. I: 450]. Общие мотивы: любовь, грусть, сон, смерть возлюбленной, пробуждение в слезах; Пастернак добавляет параллельные образы увядющей осени (и осенней дороги, подобной гребле через Лету на тот свет; ср. образ воздушной ладьи у Фета). Мотив смерти возлюбленной как «отбытья» в даль связывает стихотворение с «Вокзалом», «летейской гребля» и «кормчий» – с «Близнецом на корме» и «Сердцами и спутниками». Смерть и сон как «близнецы» (!) упоминались в одноименном стихе Тютчева [Вроон 1998].

Композиция – 3+2 строфы, сон и пробуждение. Развитие темы по строфам: (I) сон и страсть, (II) сон глухнет, (III) сон тает, (IV) явь вслед сну, (V) грусть вслед сну. Смерть прямо не названа: только эвфемизм «затихла», метафора «отбытье», перифраза «летейской гребли». Образ автора выступает на первый план только в окаймляющих строфах, первой («сердце») и последней. Центральная строфа выделена синтаксически: только в ней каждый стих равен предложению. Пространственный фон сна – замкнутая «гостиная», пробуждения – открытая местность (переход через сравнение в ст. 8). Цветовой фон сна – кроваво-красный, пробуждения – темный. Звуковой фон сна – «речи», перелома – тишина, пробуждения – посвист ветра. Временной фон сна – прошедшее время, имперфекты (ст. 1, 2, 4, 7, 9, 10), кульминации-смерти – перфект (ст. 11–12), пробуждения – настоящее и будущее время (ст. 18–19).

Синтаксис: членение строф на фразы – 1+1+2, 2+2, 1+1+1+1, 0,5+0,5+1+2, 2+2: наибольшая дробность – на стыке «сна» и «яви».

Лексика нейтральна, без контрастов (кроме ст. 2, где просторечное «гурьба» сталкивается с архаизмом из фразеологического оборота «снедающая тоска»). Словесные повторы внутри строк в ст. 6 и 17–18.

Стиль насыщен сравнениями и почти поровну (что необычно) метафорами и метонимиями. Развернутые сравнения (через «как») выделяют начало и конец. Неразвернутые сравнения (творительный падеж или приложение) – в ст. 8, 9, 14, 18. Метафоры: «в снедающей гурьбе», «плач сентября», «таял день», «таял шелк», «кормчий

грез», «подберу пути» (возможно дополнительное значение ‘выберу свой путь вслед тебе’). Метонимии: «стекла» (вм. «окна»), «добывши крови», «спускалось сердце», «непроходимо глохла» (от «непроходимого пустыря»; но в слове «глохла» есть и прямой смысл, перекликающийся с «затихла»), «отсталое падение берез» (березы, наклонившиеся вслед сну и драгам (?); «падение» – метафора), «летейская гребля» (возможно дополнительное значение этого слова, «прибрежная насыпь»), «волнистый посвист трясин» (вм.: «свистящий ветер волнует болотные травы», возможно созвучие с подразумеваемым словом «тростник»). В ст. 7–8 слово «гостей» оживляет этимологический смысл слова «гостиная». В целом доля знаменательных слов в переносных значениях – средняя, около трети.

Образ «добывший крови сокол» напоминает известный сюжет о соколе, зарезанном в знак любви («Декамерон», IV, 9), а также (что интереснее) цитируемый С. Бобровым миф «Ригведы» о священном напитке Соме – о том, как «стремительный сокол-птица <...> Сому принесла <...>, взяв его с высочайшего неба» – Сому, «которого сокол <...> вскружил (принес кружась) с небес» (Бобров С.П. Лирическая тема // Труды и дни. 1913. № 1–2. С. 132–133). Рифма «грез-берез» и сравнение «стебли», может быть, подсказаны стих. С. Боброва «Памяти Ивана Коневского: Поток», а «трясины» и «блудный сын» – стихотворением самого Коневского «Песнь изгнанника: На мотив из Калевалы» (о смерти в топи, что могло читаться как пророчество о собственной смерти утонувшего поэта).

Стихотворный размер – 5-ст. ямб с рифмовкой ЖМЖМ; ритмическая тенденция к ударности II стопы и синтаксической паузе после нее придает ему слегка архаическую вескость. Единственная неточная рифма (ст. 5–7) отмечает начало темы гибели. Ассонансы на узкие ударные И и У резко выделена последняя строфа. Аллитерации заданы тематическими словами «сон» и «грусть»: главным образом, на сн и ст, реже на ск и сл. В половине рифм присутствует звук л.

Переработка для «Начальной поры»:

СОН

Мне снилась осень в полусвете стекол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,

*И, как с небес добывший крови сокол,
4 Спускалось сердце на руку к тебе.*

*Но время шло и старилось, и глохло,
И паволокой рамы серебря,
Заря из сада обдавала стекла
8 Кровавыми слезами сентября.*

*Но время шло и старилось. И рыхлый,
Как лед, трещал и таял кресел шелк.
Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,
12 И сон, как отзвук колокола, смолк.*

*Я пробудился. Был, как осень, темен
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
Как за возом бегущий дождь соломин,
16 Гряду бегущих по небу берез.*

Черновики переработки:

- 2 а) Терялась ты в гостей живой гурьбе
- б) И шум гостей и ты - - - в их гурьбе
- в) Терялась ты в приятельской гурьбе
- 3 а) Садилось сердце на руку к тебе
- 5 а) Но время шло и старилось и блекло
- 7 а) Заря из сада обливала стекла
- 9 а) Но время шло и глохнуло, и рыхлый
- 15 а) Как стебли в слякоть втоптанных соломин
- 15–16 б) Как стебли в слякоть вдавленных соломин
- а) Побеги в небо втоптанных берез

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Сюжет сохранен, отброшена V строфа с «я»-эпилогом («я» перенесено в ст. 13). В наибольшей неприкосновенности сохранена I строфа (как и в «Эдеме»).

Тематические изменения. Ослаблена субъективность: убрано 1 лицо в ст. 5 и обращение «любимая» в ст. 11. Вместо пространственных образов усилены временные: исчезает гостиная, вместо дальнего пустыря (метафорического!) – близний (за стеклами) сад, зато введен подчеркнутый повтор-анафора «время шло и старилось». Усилены краски и, особенно, звуки, для контраста с смертным умолканием: добавлено «серебря» (и убрано «выцветавший»), добавлено «громкая», «трещал», «как отзвук колокола» (ст. 10–12).

Стилистические изменения. Убран повтор «плачем», ст. 6 (как излишне эмоциональный?), убранны «грезы» и «кормчий», ст. 14 (как излишне банальные?). Добавлены сравнения в ст. 10, 12, 13, 15 (в подкрепление к ключевому, в ст. 3–4). Последнее из них упрощает и делает более связной заключительную метафору, ст. 14–16: соломинки роняются не за сном, а за возом, сказуемое-метафора «нес» позволяет связать последнее четверостишие в единую концовочную фразу. В строфах II–III усилено напряжение синтаксическими средствами (повторяющиеся «но», «и»), в строфах III–IV – стиховыми средствами (анжамбманы после ст. 9 и особенно после ст. 13), после этого заключительные ст. 15–16 выглядят разрешением, и это подкрепляется тавтологическим повтором «бегущий – бегущих».

IV

Я рос, меня как Ганимеда

Несли ненастья, сны несли,

И расточительные беды

4 Приподнимали от земли.

Я рос, и повечерий тканых

Меня фата обволокла,

Напутствуем вином в стаканах,

8 Играй печальною стекла.

Я рос, и вот уж жар предплечий

Студит объятие орла.

Дни – далеко, когда предтечей,

12 Любовь, ты надо мной плыла.

Заждавшегося бога жерла

Грозили смертного судьбе,

Лишь вознесенье распростерло

16 Мое объятие к тебе.

И только оттого мы в небе

Восторженно сплетем персты,

Что, как себя отпевший лебедь

20 С орлом плечо к плечу, и ты.

Разметанным поморье бреда
Безбрежно машет издали.
Я рос. Меня как Ганимеда
24 Несли ненастья, сны несли.

«Я РОС, МЕНЯ КАК ГАНИМЕДА...» Впервые – БВТ. Центральный образ – *Ганимед*, красавец, которого Зевсов орел (или сам Зевс в образе орла) вознес в небо, чтобы он стал любовником и виночерпием Зевса. По некоторым вариантам мифа он был обращен в созвездие Водолея (под которым родился сам Пастернак, ср. стих. «Близнецы»). Для Пастернака миф о Ганимеде был символом законченности детства и перехода в юность (ср. греческий эпиграф к «Вчера, как бога статуэтка...»): «...Греция <...> умела мыслить детство замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро. Как высока у ней эта способность, видно из ее мифа о Ганимеде и из множества сходных. <...> Какая-то доля риска и трагизма, по ее мысли, должна быть собрана достаточно рано в наглядную, мгновенно обозримую горсть. Какие-то части зданья, и среди них основная арка фатальности, должны быть заложены разом, с самого начала, в интересах его будущей соразмерности. И, наконец, в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть» («Охранная грамота», I, 4: см. [4: 157]).

Содержание: ‘любовь – лишь предтеча душевной зрелости; вполне зрелым делает человека только вдохновенное творчество, и только оно дает настоящую силу любить’. Символ вдохновения – орел, символ любви – лебедь (это противопоставление – от стих. Тютчева «Лебедь»; ранее, у Державина, «Лебедь» сам был символом вдохновения). И то и другое – названия созвездий, и то и другое – облики Зевса: как орел он возносил Ганимеда (вдохновение), как лебедь предстал Леде (любовь) и стал отцом одного из близнецов-Диоскуров. Состояние любви – «жар», состояние вдохновения – «студит» (ст. 9–10). Спутники творчества – вечера, ненастья, сны, беды, «вино в стаканах» (переклички с «Мне снилась осень...», «Сегодня с первым светом встанут...», «Ночью... со связками зрелых горелок...», «Венеция», «Пиршства» и др.); «расточительные» беды – т. е. щедрые (метонимия); «вино» – предвестие судьбы Ганимеда-виночерпия. Любовь как «предтеча» творчества – евангельский образ, ср. реминисценцию из Мк 1: 7 в «Эдеме».

(От «Эдема» до «Я рос...» прослеживается образный ряд: Адам – Голиаф – блудный сын – предтеча и вознесение.) Любовь как прошлое обозначена образом лебединой песни (лебедь будто бы поет лишь перед смертью). Вознесение Ганимеда было содержанием стих. Вяч. Иванова «Ганимед» (сб. «Прозрачность», 1904), там – мотивы и сна и смерти, важные для Пастернака. Возможна также перекличка со стих. С. Боброва «Пряхи» («Окрыленными стопами... покидать земной предел»).

Композиция – 2,5 + 2,5 + 1 строфа («ожидание и творчество» – «вознесение и любовь» – заключение). В первых двух частях параллельно повторяется смена времен: имперфект, перфект, (будущее) и настоящее. Первая часть дополнительно скреплена тройным повтором «Я рос...», строфическим анжамбманом в ст. 8–9 и общей рифмой во II и III строфах, а все стихотворение – кольцевым повтором ст. 1–2 = 23–24 (с точкой вместо запятой, для концовочной многозначительности).

Синтаксис: в начальной и предпоследней строфах (I и V) – одна фраза на 4 строки, в остальных – две на 2+2 строки. В ст. 1, 5, 9 и 23 дополнительно обособлены начала строф. Синтаксическая кульминация – II строфа с разрушенным анжамбманом в конце (точка вместо ожидаемой запятой) и нарочитым ослаблением фразораздела после ст. 6 (запятая вместо ожидаемой точки). Пунктуация здесь передает не синтаксические отношения, а стиховую тенденцию членения четверостишия.

В основе **стиля** – сравнение (в начале и конце стихотворения – «как Ганимеда», «как... лебедь», в середине – «предтечей»), переходящее в метафору («объятие орла», «бога жерла», ср. «фата повечерий», образ в стиле Вяч. Иванова). Античная образность слегка оттеняется христианской («предтеча», «вознесенье») и перебивается прозаизмом и анахронизмом «Заждавшегося бога жерла». Основная мысль «только вдохновенное творчество дает силу любить» подчеркнута перекличкой образов «я в объятиях орла» и «мое объятие к тебе» (и дополнительно «(мои) предплечья» – «с орлом плечо к плечу и ты»). Слово «предплечье» (прозаизм!) употреблено, по-видимому, не в анатомическом значении, а как синоним плеча; а слова «плечом к плечу» (применительно к орлу и лебедю!) десемантизированы. Предконцовое двустишие: соединение метафоры с метонимией («поморье безбрежно машет») при синтаксической двусмыслинности («разметанным» без существи-

тельного кажется не дательным, а творительным падежом) – дает затрудненный смысл: ‘бушующий бред (вдохновения) нам, разъединенным, обещает соединение’. Образ «поморья» перекликается с концовкой первой редакции «Ночного панно». В ст. 18 архаический оттенок значения слова «восторженно» (от «восторгать» = возносить), в ст. 22 архаическое ударение «издалИ». Средняя доля переносных словоупотреблений – слегка повышенная, ок. 40%, причем метафор вчетверо больше, чем метонимий. Метафоры преимущественно глагольные. Стилистическая композиция кольцеобразна: доля тропов повышена в двух начальных и в концовочной строфе.

Стихотворный размер – 4-ст. ямб с рифмовкой ЖМЖМ. Он напоминает о двух других образцах стихотворений про Вознесение. Более дальний – «Гений» Языкова («Когда, гремя и пламенея, Пророк на небо улетал – Огонь могучий проникал Живую душу Елисая... пред ним гремит и блещет Иного гения полет...»); Елисей и Илия из этого стихотворения оказываются как бы библейским вариантом мифа о близнецах-Диоскурах. Более близкий образец – «Авиатор» Блока (1912), отсюда, может быть, «поморье бреда» в ст. 21 (ср. у Блока «Как чудище морское, в воду», «воздух ясный, как вода»). Ритм сглаженный, характерный для 1900–1910-х годов; только I строфа выделяется резким альтернирующим («языковским»!) ритмом. Все мужские рифмы – открытые. Неточная женская рифма в предпоследней строфе. В первой половине стихотворения преобладают ассонансы на ударное А, во второй – на ударное О (и Е). Аллитерациями выделены начало и конец (ст. 2=24: *не–нен–н–не*) и, может быть, серединный ст. 11 (*ð–ð*); фоническая кульминация (совпадающая со стилистической) – концовочные ст. 21–22, «бреда – безбрежно», где за словом «бред» ощущаетсяозвучное «брег».

Переработка для «Начальной поры»:

Я рос. Меня, как Ганимеда,
Несли ненастья, сны несли.
Как крылья, отрастали беды

4 И отделяли от земли.

Я рос, и повечерий тканых
Меня фата обволокла.

Напутствуем вином в стаканах,
8 Играй печальною стекла,

Я рос, и вот уж жар предплечий
Студит объятие орла.
Дни далеко, когда предтечей,
12 Любовь, ты надо мной плыла.

*Но разве мы не в том же небе?
На то и прелесть высоты,
Что, как себя отпевший лебедь,
20 С орлом плечо к плечу и ты.*

Черновики переработки:

3 а) Сменялись радости и беды

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Сохранена первая часть стихотворения, о вознесении, сокращена вторая, о достигнутой этим любви. Отброшены строфы IV и VI (видимо, из-за усложненных образов «бога жерла», «поморье бреда машет». От этого связность стала менее ясной: ‘Я вырос до высоты творческого вознесения – ты, любовь, пела до этого надо мной и смолкла после этого рядом со мной’.

Стилистические изменения. В зчине убран метонимический эпитет «расточительные» (видимо, из-за смысловой неясности). Замена вносит другую, образную, неясность: на своих отросших крыльях или на крыльях Зевсова орла возносится поэт? Напряженность повествования усиlena точками после первых двух «Я рос» и риторическим вопросом в последней строфе. Неожиданно для стиля позднего Пастернака слово «прелесть» в ст. 14.

V

Все оденут сегодня пальто
И заденут за поросли капель,
Но из них не заметит никто,
4 Что я снова ненастями запил.

Засребрятся малины листы,
Запрокинувшиеся изнанкой; –
Солнце грустно сегодня, как ты,
8 Солнце нынче, как ты, – северянка.

О восторг, когда лиственных нег
Бушеванья – похмелья акриды,
Когда легких и мороси смех
12 Сберегает напутствия взрыды.

Ты оденешь сегодня манто,
И за нами зальется калитка,
Нынче нам не заменит ничто
16 Затуманившегося напитка.

«ВСЕ ОДЕНУТ СЕГОДНЯ ПАЛЬТО...» Впервые – БвТ.

Содержание: ‘приобщение к природе рождает восторг творчества, а он облегчает любовное прощание («напутствия взрыды»)’. Образы дождя перекликаются с ненастным фоном большинства стихотворений сборника, образ запоя – с «Пиршествами».

Эмоциональная окраска подчеркнуто амбивалентна: грусть и восторг, смех и взрыды (грусть солнца и смех мороси, парадоксальное сопоставление). В обнаженности этого приема можно видеть использование стиля И. Северянина («и плач, и хохот лиры – Очам твоей души» в первом стих. «Громокипящего кубка», 1913); ср. ниже о вульгаризмах в лексике. Само имя Северянина присутствует в образе «солнце – северянка».

Композиция: чередуются более сложные строфы I и III (выделены стилистикой) с более простыми II и IV (выделены ритмикой). Кульминация – строфа III, выделенная риторическим восклицанием, длинным сложноподчиненным предложением и редкими словами «акриды» и «взрыды». (Именно эта кульмиационная строфа была снята при переработке 1928 г.). Между начальной и конечной строфами – кольцевая перекличка: параллелизм ст. 1 – 13 и отчасти 3 – 15.

Синтаксис: членение строф на фразы – 2+2, 2+1+1, (2+2), 1+1+2, чередование двух- и трехфразовых строф.

Стиль. В строфах I и III – скопление метафор: «ненастяями запил» (очень смелая и тематически ключевая), «легких и мороси смех» (человек и природа сливаются в чувстве), «похмелья акриды», «поросли капель» и др.; метонимии (только в III строфе): «лиственных нег бушеванья», «напутствия взрыды». Акриды в ст. 10 (греч.) – съедобные насекомые, пища пророков-пустынников (Мф 3: 4; Мк 1: 6, ср. смежную реминисценцию в «Эдеме»), отсюда – символ, с одной стороны, отрешенного любовного служения, с другой –

творческого «похмелья»; может быть, важно и созвучие с лат. *asēg* «острый». «Сберегает» в ст. 12 – по-видимому, в значении «прикрывает» (метафора). Наоборот, в строфах II и IV – только сравнение с солнцем (переходящее в метафору) и метафора «затуманившегося напитка» (перекликающаяся с «похмельем» в III строфе). Зато в строфе II – необычное согласование «солнце–северянка»: олицетворенному солнцу редко приписывается женский пол – может быть, от нем. *die Sonne*? (В переработке 1928 г. тире исчезло и стало возможным понимание «солнце – как ты, о северянка!»). Концовочная строфа IV отмечена многозначным «зальется калитка» (зальется смехом? слезами? скрипом? песней? дождем? – самое сжатое выражение эмоциональной амбивалентности рыдания и смеха). Стилистические перебои, снижающие слог, сосредоточены в окаймляющих строфах I и IV: прозаизмы «калитка, пальто, манто» (северянинская лексика), вульгаризмы «оденут, оденешь» (вместо «наденут»). Общая доля переносных словоупотреблений – умеренная, чуть ниже трети.

Стихотворный размер – 3-ст. анапест с рифмовкой МЖМЖ. В ритмике выделяются ст. 6 и 16, редкие в этом размере пропуски метрических ударений подчеркнуты очень длинными окончаниями слов. Все стихотворение пронизано аллитерациями на приставку «за-» (означающую начало действия: это важно для темы творчества); только кульминационная III строфа выделена их отсутствием. Начальная строфа отмечена неточной женской рифмой и внутренней рифмой «оденут–заденут»; кульминационная III строфа – единственной открытой мужской рифмой.

Переработка для «Начальной поры»:

Все *наденут* сегодня пальто
И *заденут* за поросли капель,
Но из них не заметит никто,

4 Что *опять* я ненастьями запил.

Засребрятся малины листы,
Запрокинувшись *кверху* изнанкой.
Солнце грустно сегодня, как ты, –
8 Солнце нынче, как ты, северянка.

Все *наденут* сегодня пальто,
Но и мы проживем без убытка.

Нынче нам не заменит ничто

12 Затуманившегося напитка.

Черновики переработки:

- 9 а–б) Все [ки] оденут сегодня пальто
12 а) Откипевшего в пихтах напитка
б) Прокипевшего липой напитка

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Небольшая стилистическая правка. Отброшена III строфа (видимо, из-за усложненности стиля). Вероятно, тоже во избежание северянинской манерности заменено слово «манто». Столкновение трех «ты» после выброшенной строфы заставило ввести в ст. 9 подлежащее «Все...», а ему противопоставить в ст. 10 «Но и мы...». Получившийся смысл: ‘мы промокнем под дождем, но эта вдохновляющая непогода нам в радость’. О двусмысленности новой пунктуации в ст. 8 см. выше. «Наденут» в ст. 1 и 9 – исправление вульгаризма. «Кверху» в ст. 6 восстанавливает пропущенное ударение – видимо, затем, чтобы выразительнее звучал оставшийся пропуск ударения в концовочном ст. 12. (В черновике Пастернак и здесь пробовал восстановить ударение, подкрепив его сильной аллитерацией.) Также ради гладкости ритма исправлен ст. 4.

VI

Встав из грохочущего ромба
Перед рассветных площадей,
Напев мой опечатан пломбой
4 Неизбываемых дождей.

Под ясным небом не ищите
Меня в толпе приветных муз,
Я севером глухих наитий
8 Самозабвенно обоймусь.

О, все тогда – в кольце поэмы:
Опалины опальных роз,
И тайны тех, кто – тайно немы,
12 И тех, что всходят всходом гроз;

О, все тогда – одно подобье
Моих возроптивших губ,
Когда из дней, как исподлобья,
16 Гляжуясь в бессмертия раструб.

Взглянув в окно, даю проспекту
Моей походкою играть...
Тогда, ненареченный некто,
20 Могу ли что я потерять?

«ВСТАВ ИЗ ГРОХОЧУЩЕГО РОМБА...» Впервые – БвТ.

Содержание: ‘приобщение к природе, северной, ненастной, рождает творчество (строфы I–II); оно охватывает весь мир (III–IV); и даже дарит миру черты поэта (V)’. Мир, обретающий голос, напоминает лес в «Лесном» (ст. 11–12); зacin «встав (над городом)» – «Лирический простор», «Хор» и другие стихи о вознесении. Заключительные слова «ненареченный некто» (ст. 19) двусмысленны: то ли это бог, с которым сближается творящий поэт, то ли это прохожий заоконный люд, в котором поэт растворяется (ср. в стих. «Весна», 3 (1914): «В эти дни теряешь имя, Толпы лиц сшибают с ног...» и в стих. «Рассвет» (1946) «Со мною люди без имен...»). Во всяком случае, это реализация «самозабвения» из строфы II. Ключевое понятие – «подобье» (ст. 13), ср. в «Марбурге» (1916) «И все это были подобья»: «подобья» были важнейшей категорией неокантианства Г. Когена (см. [Флейшман 2003], ср. также понятие «подобия» у Гете («Alles Vergängliches / Ist nur ein Gleichniss...» и др.).

Композиция – 2+2+1 строфы. Тематическая и стилистическая кульминация – строфы IV–V. Здесь – усложненные метафоры «из дней, как исподлобья, гляжусь в бессмертия раструб» (от раструба граммофона, сохраняющего голос даже после смерти человека?), «даю проспекту моей походкою играть» (ср. «Играй же мною утро крыш» из раннего наброска «О если бы любовь взяла»). Начальная и конечная строфы объединены образами городского пейзажа, впервые появляющегося в этом стихотворении. Пейзаж этот условен: форма «ромба» не характерна для площадей, а «грохот» – для предрассветного времени. Концовка отмечена риторическим вопросом (‘не имея имени, не могу его потерять?’).

Синтаксис: членение строф на фразы – 4, 2+2, 1+3, (2+2), 2+2 строки; таким образом, выделены I и III строфы, начинающие две первые части.

Стиль наиболее возвышен в строфах II–III: «приветные музы», «нантя», «самозабвенно», метафора с метонимией «севером обоймусь», повторы при метафорах «всходят всходом», «опалины

опалых» (ср. «опал» на свече в «Лирическом просторе»), ср. «тайны – тайно». Анафора «О, все тогда...» скрепляет с ними строфу IV с ключевыми понятиями «подобье» и «бессмертие». На этом фоне резко выделяются броские прозаизмы: в начале «ромб» (смешная метафора, как и далее «напев мой опечатан пломбой»), в кульминации «раструб» (и смежное оживление состава слова «из дней, как исподлобья»), в конце, слабее, «проспект» («взглянув в окно, даю проспекту...», ср. «сквозь фортуку крикну...» в «Сестре моей – жизни»). Геометрические метафоры «ромб площадей – кольцо поэмы – раструб бессмертия» отмечают начало, середину и конец. Двойственno ощущается в ст. 14 слово «взорпотовавших» вместо «взорптивших» (слово возвышенное, но искаженное): именно после него начинаются усложненные образы кульминационных строф. Доля метафор и метонимий повышенная – более половины всех знаменательных слов. Метонимии сгущаются в двух последних строфах (ст. 14–16, 18; если «раструб» – это граммофон, то здесь метафора совмещена с метонимией); здесь же единственное сравнение (ст. 15).

Стихотворный размер – 4-ст. ямб с рифмовкой ЖМЖМ. Ритм слаженный, характерный для 1900–1910-х годов; только I строфа выделена резким альтернирующим ритмом (как и в «Я рос...»). Все женские рифмы – открытые (в начале – йотированные), все мужские – закрытые. Лексически редкие рифмы в строфах I и V (в последней сталкиваются изысканная на «некто» – ср. «Лесное» – с простейшей глагольной «потерять»). В ассонансах необычно высока доля ударных Е (и отчасти У); аллитерацией (на н) отмечена только концовка.

Переработка для «Начальной поры»:

Встав из грохочущего ромба
Перед рассветных площадей,
Напев мой опечатан пломбой

4 Неизбываемых дождей.

Под ясным небом не ищите

Меня в толпе сухих коллег.

Я смок до нитки от наитий,

8 И север с детства мой ночлег.

Он весь во мгле и весь – подобье

Стихами отягченных губ,

С порога смотрит исподлобья,

12 *Как ночь, на объясненья скуп.*

Мне страшно этого субъекта,

Но одному ему вдогад,

Зачем, ненареченный некто, –

16 *Я где-то взят им напрокат.*

Черновики переработки:

- 7–8 а) На севере глухих наитий
Расположился на ночлег
- б) Я - - - северных наитий
- в) До нитки мокрый от наитий
- 9–12 а) Он весь сполна одно подобье
Стихи - - - губ,
Он юг встречает исподлобья
И на слова, как гордость, скуп
- 9 б) Весь [этот] край его одно подобье
- в) [Он весь в снегу Он]
- г) В снегу, он весь одно подобье
- д) Он весь в снегу и весь подобье
- 10 б) Стихи на (а) (п)-ющих губ ?
в) Стихами [выма<занных>]губ
- г) Стихами припущенных губ
- 11–12 б) Он вас встречает исподл<объя>
И на слова со мною скуп
- 12 в) И - - - на объясненья скуп
- 13 Он ищет - - - объекта
- 15 а) - - - безвестный некто
- 16 а) Навеки взятый напрокат.
б) У жизни взятый напрокат

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Стилистическая переработка, переходящая в тематический сдвиг. Без изменений – только I строфа (как обычно). Сокращение – за счет центральной строфы с ее романтико-патетической образностью.

Тематические изменения. Герой БвТ – поэт, причастившийся вдохновению севера; герой НП – олицетворенный Север, говорящий словами поэта. Композиция: (I) о стихах, (II) о поэте, (III) о севере, (IV) о его власти над поэтом. Кульминация – в концовке: Север – «субъект» (за разговорным пренебрежительным значением слова – высокое философское), герой – безлик и только «взят им напро-

кат». Стихотворческие губы и взгляд переданы от героя вдохновителю. Городские образы после I строфы исчезают, вместо них – «мгла» и «ночь».

Стилистические изменения. Удалены «музы», «розы», «тайны», «бессмертие» (и с ним «раструб»). Главная стилистическая кульминация – в IV строфе, сниженная метафора «взят напрокат»; предварительная – во II строфе, комическая (?) метонимия «я смок до нитки от наитий» (дожди и наития как атрибуты Севера отождествлены), комизм дополнительно подчеркнут упоминанием «сухих коллег». Необычны для Пастернака сравнения с отвлеченным понятием в ст. 12 «скуп, как гордость, как ночь» (ср. в черновике ст. 16 «у жизни взятый»). Две кульминации перекликаются иноязычными прозаизмами «коллег – субъекта», вторая оттенена редким (и контрастно-русским) словом «вдогад».

VII

ВОКЗАЛ

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный, верный рассказчик,

4 Границы горюнивший люк.

Бывало, – вся жизнь моя – в шарфе,
Лишь только составлен резерв;

И сроком дымящихся гарпий

8 Влюбленный терзается нерв;

Бывало, посмертно задымлен
Отбытий ее горизонт,

Отсутствуют профили римлян

12 И, как-то, – нездешен beau monde

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал,

И в пепле, как mortuum сарит,

16 Ширяет крылами вокзал.

И трубы склоняют свой факел
Пред тучами траурных месс,

О, кто же тогда, как не ангел
20 Покинувший землю экспресс?

И я оставался, и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда, с очевидностью рельса
24 Два мира делились чертой.

ВОКЗАЛ («Вокзал, несгораемый ящик...»). Впервые – БВТ. Предполагалось к опубликованию в эгофутуристическом альманахе «Всегдай»: в письме С. Боброву от 21 сентября 1913 Пастернак писал: «Так как эти хулиганы относятся к рифмам, как к вопросу о чистом белье, то я, собираясь переночевать во Всегдае, думаю строфи “Бывало, раздвинется... /...переполнив фиал” – заменить рифмически безукоризненной “Бывало, раздвинется запад <и т. д., как в БВТ, ст. 13–16>”. Ты, наверное, знаешь, что Мертвая голова – это ночная бабочка с крыльями цвета министерства путей сообщения, совершенно дымно-пепельная и такая же нежданная и ничем не обоснованная втируша, как и этот эпизод с насекомым в стихотворении». Таким образом, в первоначальной редакции труднорифмуемое слово «запад» сопровождалось какой-то неточной рифмой – может быть (судя по слову «фиал», чаша для питья) – «капать» (ср. в редакции 1928 г. «цапать»).

Впоследствии в «Людях и положениях» Пастернак выделял «Вокзал» как стихотворение, близкое его позднейшим эстетическим установкам: «...моя постоянная забота обращена была на содержание, моей постоянной мечтою было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. <...> Например, я писал стихотворение “Венеция” или стихотворение “Вокзал”. <...> вдали, в конце путей и перронов, возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт, за которым скрывались поезда и который заключал целую историю отношений, встречи и проводы и события до их и после них. Мне ничего не надо было от себя, от читателей, от теории искусства. Мне нужно было, чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский, ныне Белорусско-Балтийский вокзал. Строки “Бывало, раздвинется запад в маневрах ненастий и шпал” из названного “Вокзала” нравились Боброву...» [4: 326–327]. В. Баевский [1993: 213] пред-

полагает по этой полемической интонации, что «Вокзал» Пастернака был написан в ответ на герметически сложное стих. Б. Лившица «Ночной вокзал» (альм. «Дохлая луна», август 1913; если это так, то написание «Вокзала» должно относиться к первой половине сентября).

Содержание: ‘любовная разлука на вокзале, уподобляемая смертной разлуке’. (Трагическая окраска железной дороги традиционна в русской литературе: Некрасов, Л. Толстой, Блок.) Тема любви очень затушевана, единственное прямое называние – ст. 8 (исключенный из редакции 1928 г.!); к героине относится только слово «ее» (ст. 10) и, может быть, «вся жизнь моя» (ст. 5). Тема смерти, напротив, подчеркнута многими образами: граница двух миров (ст. 4, 24), посмертность (ст. 9), траур (ст. 17–18; опрокинутый факел – обычный символ смерти), отлетающий ангел (ст. 16, 19), бабочка «мертвая голова» (ст. 15, см. выше, ср. также рассказ Э. По «Сфинкс»), запад как смертная сторона (ст. 13: с Брестского вокзала поезда в Европу действительно шли на запад). С темой смерти связаны образы дыма и пепла (ст. 7, 9, 15, 17; «трубы» в ст. 17 – одновременно и дымящие и трубящие); мифологические гарпии, похитительницы душ, в ст. 7 представлены (неточно) как огнедышащие адские птицы (ср. у И. Анненского в стих. «Зимний поезд» сравнение поезда с «огнедышащим драконом», а у Фета в стих. «На железной дороге» с «змеем огненным»). «Срок дымящихся гарпий» (метонимия + метафора) – время отправления поезда. «Beau monde» – возможно, имеется в виду вокзал как место концертов, или толпа отъезжающих в Европу и провожающих их (с возможным параллельным значением «мир иной»). Два выделенных латиницей оборота, *beau monde* и *mortuum caput*, видимо, играют буквальным значением противопоставленных «прекрасного мира» (фр.) и «смертельного конца» (рус. «капут»). «Профили римлян» – медальонные изображения на саркофагах (?).

Мотивы вознесения («покинувший землю экспресс») и границы между жизнью и смертью связывают «Вокзал» с «Я рос...», «Лирическим простором», «Эдемом» («рубежом любовь»), «Мне снилась осень...» («даль летейской гребли»), «Близнецом на корме» и другими стихами сборника.

Композиция – 1+4+1 строфа: (I) вступительное обращение, (II) прощание, (III) обстановка, (IV) поезд отъезжает от вокзала, (V) плачевная разлука, (VI) конечное одиночество. Серединные стро-

фы II–IV объединены анафорой «бывало...», а последняя из них, V, выделена как кульминация риторическим вопросом «О,...». Концовка отмечена сменой форм прошедшего времени.

Синтаксисом выделена начальная строфа – обращение–перечисление без сказуемого. Остальные строфы – с обычным членением на фразы по 2+2 стиха (однако точкой оно подчеркнуто только в ст. 18).

В лексике заглавие «Вокзал» задает установку на слова нерусского происхождения, по большей части ощущаемые как прозаизмы (люк, экспресс, резерв, маневры и т. д.), реже как поэтизмы (гарпии, мессы, ангел). Они сосредоточены в середине стихотворения (кульминация – латинский шрифт в ст. 12, 15) и реже всего в начальной и конечной строфах. К ним добавляются русские прозаизмы «отсутствуют» (и «как-то»?) и поэтизмы «ширяет» и, с пристонародным диссонансом, «горюнивший». «Ее отбытия» (ст. 10) могут быть намеком на поэму Блока «Ее прибытие» (у Блока на романтических кораблях, у Пастернака по трагической железной дороге).

Стиль в начале насыщен метафорами (ст. 1, 3, 4, 5, 7; «задымлен» в ст. 9 может быть тоже метафорой), в середине метонимиями (ст. 8, 10, 13–14; «маневры ненастий и шпал» = маневры резервного состава на путях в ненастную погоду), в конце опять метафорами (16–18, 20, 21, 24) и сравнениями (ст. 15, 19, 23). Особенno сложное сгущение образов – в кульминационных строфах IV–V: крылья вокзального здания уподоблены крыльям смертной бабочки, те сближены с крыльями ангела, трубящего Страшный суд, труба ангела – с паровозными трубами, звуки ее – с траурным дымом из этих труб, а этот дым – с дымом угасающего символического «факела жизни». В результате общая доля переносных значений очень высокая – ок. 60%. Употребленными в прямом значении (и позволяющими угадывать содержание стихотворения) можно считать разве что «вокзал» «столицы», «составлен резерв», «экспресс», «шпалы», «ненастья», «тучи» (?), «отбытия», «beau monde», «встречи и разлуки», «влюбленный терзается», «оставался», «срок». Начальная и конечная строфы перекликаются образом жара («несгораемый ящик» – «грелся в горячке»). Резкий аграмматизм – в ст. 4 («горюнить» как переходный глагол).

Стихотворный размер – 3-ст. амфибрахий с рифмовкой ЖМЖМ; ближайшие его семантические ассоциации – «железнодорожные»

стихи А. Белого «На рельсах» и «В вагоне» (1905–1908, из сборника «Пепел» – ср. упоминание «пепла» в ст. 15). В смежных стихах «Пепла» («Станция») возникает и мотив самоубийства на рельсах. Женские рифмы в строфах III и IV лексически редкие, они отмечают середину стихотворения; а в строфах II, V, VI (первоначально – и IV, см. выше) – неточные, они усиливают напряжение к концу стихотворения. Среди ассонансов резко преобладает ударное А (подсказанное заглавием, ст. 1 и 16). Ощутимыми аллитерациями выделены строфы I (*г, р*), V (*т, р*), слабее – VI (*г, р, см*): зчин, кульминация, концовка.

Переработка для «Начальной поры»:

ВОКЗАЛ

Вокзал, несгораемый ящик

Разлук моих, встреч и разлук,

Испытанный друг и указчик,

4 Начать – не исчислить заслуг.

Бывало, вся жизнь моя – в шарфе,

Лишь подан к посадке состав,

И пышут намордники гарпий,

8 Парами глаза нам застлав.

Бывало, лишь рядом усядусь –

И крышка. Приник и отник.

Прощай же, пора, моя радость.

12 Я спрыгну сейчас, проводник.

Бывало, раздвинется запад

В маневрах ненастий и шпал

И примется хлопьями цапать,

16 Чтоб под буфера не попал.

И глухнет свисток повторенный,

А издали вторит другой,

И поезд метет по перронам

20 Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,

И вот уж за дымом вослед

Срываются поле и ветер,

24 О, быть бы и мне в их числе!

Черновики переработки:

- 4 а) Начать, не исчислить услуг.
7–8 а) И пасти распаренных гарпий
Дымятся глаза нам застлав
б) И пышут намордники гарпий
Парами глаза нам застлав
в) И злые намордники гарпий
Дымятся глаза нам застлав
10 а) И крышка и баста
11 а) Прощай же прости моя радость
б) - - - пиши - - -
13 а) И вот, раздвигается запад
15 а) И хлопья пускаются цапать
18 а) И издали вторит другой
20 а) Приземистой черной пургой.
21 а) И парку Петровскому <невтерпь>
б) И стрелкам и - - - невтерпь
в) И дыму от - - - невтерпь
22 а) - - - - твою
23–24 а) [И рельсы] И дали и стрелки и ветер
б) И дали сугробы и ветер
Разлучнику честь отдают
в) - - - - поле и ветер
- - - - честь отдают

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Стихотворение переписано почти целиком, но с сохранением почти всей композиционной структуры. Без изменения оставлены ст. 1–2, 5, 13–14 (все – зачины строф, как и в «Эдеме»).

Тематические изменения. Усиlena любовная тема – строфа III (даже с прямой речью). Из описания вокзала устраниены все античные и христианские метафоры (кроме «гарпий») – строфы IV–V, вместо них вводятся реалистические подробности. Их последовательность: герой рядом с паровозом (ст. 8), он прощается с героиней в вагоне (9–12), он порывается вслед отходящему поезду (15–16), поезд скрылся (17–18), осталась только пурга (15, 19–20). Концовочный мотив (21–24) восходит к стих. А. Майкова «Ласточки»: «...И вот – их гнездо одиноко! Оне уж в иной стороне – Далеко, далеко, далеко... О, если бы крылья и мне!»; схема его «О если бы и мне...» повторялась неоднократно в поэзии 1910–1920-х годов

(от «Деревьев» Гумилева до «Товарищу Нетте» Маяковского и «Думы про Опанаса» Багрицкого).

Стилистические изменения – в сторону прозаизации: железнодорожная лексика (ст. 6, 16, 19), разговорные и просторечные обороты «крышка», «начать – не исчислить», эллипс в ст. 16, метафоры «царапать» и «ссыпаются» (ст. 23). От поэтического стиля – только «восслед» и, может быть, «многогорбой». В черновике ст. 20 предполагался резкий оксиморон «черной пургой». Стилистическая окраска слова «невтерпь» (вм. разг. «nevterpеж») неясна; повтор «повторенный – вторит» может ощущаться и как небрежность, и как риторический прием. В синтаксисе последняя строфа необычно членится на 1+2+1 строки (с анжамбманом), выделяя концовку.

Стиховые изменения: все более неточные женские рифмы в строфах IV–VI (о рифме к слову «запад» см. выше); неточная мужская рифма (еще более заметная) в концовке, строфа VI. Все мужские рифмы – с опорными согласными (в раннем варианте – только две). Это тенденции, развившиеся в русской поэзии уже после 1913 г.

VIII

Грусть моя, как пленная сербка,
Родной произносит свой толк
Напевному слову так терпко
4 В устах, целовавших твой шелк.

И глаз мой, как загнанный флюгер,
Землей налетевшей гоним.
Твой очерк играл, словно угорь,
8 И око тонуло за ним.

И вздох мой – мехи у органа –
Лихой нагнетают фальцет;
Ты вышла из церкви так рано,
12 Твой чистый хорал недопет!

Весь мартиролог не исчислен
В моем одиноком житьи,
Но я, как репейник бессмыслен
16 В степи, как журавль, у бадьи.

«ГРУСТЬ МОЯ, КАК ПЛЕННАЯ СЕРБКА...» Впервые – БвТ.

Заглавный образ подсказан событиями Балканских войн (Сербия и др. против Турции, октябрь 1912 – май 1913; Сербия и др. против Болгарии, июнь–август 1913). Возможные побочные ассоциации: «Славянская женственность» Вяч. Иванова («Как речь славянская лелеет Усладу жен!...»), «Гонимый кем...» В. Хлебникова, происхождение В. Жуковского от пленной турчанки и вся ориенталия русского романтизма (например, «Узница Востока» А. Одоевского); может быть, даже «репейник» в ст. 15 ассоциируется с «Хаджи-Муратом» Л. Толстого.

Содержание: ‘любовная разлука, тоска, одиночество, в котором трудно говорить (строфа I), видеть (II), дышать со стоном (III)’; IV строфа – итог этого «мартиролога». Все чувства поэта как бы отделяются от него, и он остается одинок и «бессмыслен» (ср. в «Венеции» о самостоятельном существовании «очей и снов», в «Встав из грохочущего ромба» – походки).

Композиция – 3+1 строфа; предконцовочная кульминация в III строфе отмечена восклицанием.

Синтаксис – единообразное членение строф на фразы по 2+2 стиха. Строки I–III построены на параллелизме: первые полустрофия – о себе (анафоры «Грусть моя... И глаз мой... И вздох мой...» с настоящим временем), вторые полустишия – о героине (все прямее: «твой шелк... Твой очерк... Ты...» с прошедшим временем). Образы с традиционно-поэтической окраской и с все более сниженной чередуются через строфи: в строках I и III шелк, церковь, орган и хорал, в строках II и IV флюгер и угорь, репейник и журавль (колодец) у бадьи (причем заключительное снижение оттеняется высоким прозаизмом «мартиролог»).

Образом шелка стихотворение перекликается с «Мне снилась осень...», образом хорала с «Вокзалом» и «Хором» (а через него с «Девушка пела в церковном хоре» Блока), образом гонимого и тошнущего глаза с «Венецией» («очам <...> моим просторней сновать <...> без меня»; ср. также известный рисунок О. Редона, где глаз представлен в виде воздушного шара).

Стиль насыщен сравнениями (в начале строф: «как сербка», «как флюгер», «словно угорь»), в кульминации они уступают место метафорам (мехи, фальцет, хорал), в концовке возвращаются (в конце строфы: «как репейник», «как журавль»). Анафоры «грусть...» и т. д. подчеркнуты синекдохами, характеризующими разъятость,

растерзанность героя, его «мартиролог» (букв. «описание страданий святого мученика»; отсюда перекличка с предшествующей темой (отпевания в?) церкви; не случайна форма «в <...> житьи», т. е. «в житии», а не «в житье»). Необычные словоупотребления в ст. 2, 7, 9, 13: метафора «толк» в значении ‘речь’, синекдоха «очерк» в значении ‘облик’, метонимия «вздох», по-видимому, в значении ‘легкие’, метафора «мартиролог» в значении не ‘описание’, а ‘спи-сок’. Необычная пунктуация в ст. 9–10, как бы относящая сказуемое «нагнетают» не к «мехам», а к «вздоху». Необычная тавтология в ст. 5–6 «гоним, как загнанный». В ст. 3–4 смысловая инверсия вместо «устам… терпко от слова». В строфе II очень сложное скопление метафорических образов трех стихий – воздуха (флюгер), земли (раскрывающейся взгляду флюгера?) и воды (угорь, тонуло); здесь же игра синонимами «глаз» (в контексте слов о герое) и «око» (в контексте слов о героине). Определить долю переносных словоупотреблений невозможно из-за обилия сомнительных случаев (реальная ли картина, например, в ст. 11–12?).

Стихотворный размер – 3-ст. амфибрахий с рифмовкой ЖМЖМ. В начальной строке – очень резкий ритмический перебой; в сочетании с изысканной, но труднопроизносимой рифмой «сербка–терпко» это – иконический контраст «напевному слову». В последней строфе редкий для амфибрахия пропуск ударения, подчеркивающий слово «мартиролог». Неточная рифма в ст. 5–7. Анжамбран в ст. 15–16 отмечает концовку. Среди ассонансов необычно высока доля узкого ударного И, нарастающего к концовке. Слабые аллитерации по строфам: (I) *p*, *но*, (II) *гл*, *гр*, (III) *х*, *ра*, (IV) *ж*.

IX

ВЕНЕЦИЯ

А. Л. Ш.

Я был разбужен спозаранку
Бряцаньем мутного стекла.
Повисло сонною стоянкой,
4 Безлюдье висло от весла.

Висел созвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар,
Еще морского небосклона
8 Чадящий не касался шар;

В краях, подвластных зодиакам
Был громко одинок аккорд.

Трехжалым не встревожен знаком

12 Вершил свои туманы порт.

Земля когда-то оторвалась,
Дворцов развернутых тесьма,
Планетой всплыли арсеналы,

16 Планетой понеслись дома.

И тайну бытия без корня
Постиг я в час рожденья дня:
Очам и снам моим просторней

20 Сновать в туманах без меня.

И пеной бешеных цветений,
И пеною взбешенных морд
Срывался в брезжущие тени

24 Руки не ведавший аккорд.

ВЕНЕЦИЯ («Я был разбужен спозаранку...»). Впервые – БвТ. Посвящение – А.Л. Штиху, о котором см. выше, с. 12. Описывается приезд Пастернака в Венецию на первой неделе августа 1912. Об этой поездке – «Охранная грамота», II, 13–19; ср. особенно заключительный абзац: «В стихах я дважды пробовал выразить ощущение, навсегда связавшееся у меня с Венецией <1913, 1928>. Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не взошло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездие, со смутно готовым представлением о нем как о Созвездии Гитары» [4: 210]. В стихотворении это ощущение передвинуто из ночи отъезда в утро приезда.

Содержание: ‘поэт, на рассвете подъезжающий на поезде к Венеции, просыпается от бряканья стекла (строфа I), и оно вызывает у него ощущение гитарного трезвучия, нависшего над небом и миром (II–III). Как этот звук оторвался от источника звука (VI), так острова Венеции оторвались от материка (IV: дворцы тесьмой-по-

лосой вдоль набережной канала, арсеналы-верфи на противоположном, морском конце города) и так виденья поэта должны оторваться от него и жить в мире самостоятельно – *бытием без корня* (V): ср. мысль о «бессубъектной субъективности» мира и о том, что «индивид достигает бессмертия <...> сливаясь с окружающими предметами» («Символизм и бессмертие»).

Композиция – 3+2+1 строфа (настоящее – въезд в Венецию; прошлое и будущее – земля и поэт; вновь настоящее – всемирный аккорд). Тематическая кульминация – в V строфе, самой формулировочной и личной («тайна бытия без корня»). От начала к концу нарастает динамика: в начале – «стоянка», тишина (I), сумрак (II), туманная неподвижность (III), одиночество поэта на земле и звука на небе (I, III); в середине – убыстряющиеся глаголы «оторвалась – всплыли – понеслись – сновать» (IV, V); в конце – бешено бушующий аккорд, захватывающий и растительный, и животный, и вселенский мир (VI). Фон «туманов» и «теней» (ст. 12, 20, 23) объединяет все три части; слово «аккорд» в рифме (ст. 10, 24) замыкает две половины стихотворения.

Синтаксис: членение строф на фразы: 2+2, 2+2, 2+2; 2+1+1, 2+2; 4. Выделены, таким образом, серединный перелом от покоя к движению и концовка. В начальных строфах типа «2+2» параллельно чередуются слуховой образ (о котором ниже) и зрительные образы; в V строфе «2+2» второе полустрофие не параллельно первому, а продолжает его.

Ключевой образ звука-созвездия в ст. 5–6 комментируется уже в письме родителям (май 1914): «“Висел созвездьем Скорпиона трезубец вымерших гитар” <...> Именно эта строчка <...> настолько пластична, что ее-то именно я и выбрал, когда пришлось однажды читать перед Сологубом, и начал именно с этого венецианского стихотворения о городе, где чуткость достигает того напряжения, когда все готово стать осязаемым, и даже отзутившее отчетливо взятое арпеджио на канале перед рассветом повисает каким<-то> членистотелым знаком одиноких в утреннем безлюдье звуков: ». Отсюда два зрительных уподобления: (1) «терцовый трехзвуковой аккорд в нотной записи так же имеет вид трезубца» [Баевский, комм. I: 451], как и зодиакальный знак «членистотелого» Скорпиона (популярный в 1900-е годы благодаря марке издательства «Скорпион»); (2) при этом он напоминает косо поднятое (при остановке, «суши весла!») весло, с которого стекают капли

(на самом деле останавливается, звякая стеклом, поезд, в котором едет поэт). Из этого – метафоры ст. 5–6 *трезубец вымерших гитар* (умолкших, «оборвавшихся»; «вымершим» предком гитар может быть названа и лютня), ст. 11 *трехжальный знак*, похожий на *созвучье* (созвездье) Скорпиона, и, в сочетании с метонимией, ст. 3–4 *повисло сонною стоянкой безлюдье висло от весла* (падение капель в тишине и пустоте). Возможно, также, (3) подразумеваемое название музыкального интервала «тритон» ассоциируется с пушкинским городом, который, «как Тритон, по пояс в воду погружен» («Медный всадник»); а подразумеваемый термин «корень» (основной тон аккорда) перекликается с ст. 17 *тайну бытия без корня*. Наконец, (4) это отсылка к «Идиоту» Достоевского, где Ипполит, увидев во сне скорпиона (III, 5), отказывается от самоубийства, потому что «дело в жизни... в открывании ее, беспрерывном и вечном» [Смирнов 1995: 38].

Стиль. В первой половине стихотворения преобладают метонимии («сонною», «безлюдье» вм. ‘капли воды’, «трезубец гитар» вм. ‘знак гитарного звука’, «чадящий», «громко одинок» вм. ‘одинок громкий’; ср. далее «развернутых дворцов» вм. ‘развернутая тесьма’, «очам» вм. ‘видениям’), во второй – метафоры (глаголы в ст. 13, 15, 16, 23, 24; существительные в ст. 17, 18, может быть – 20 «в туманах»; ср. в первой половине в ст. 5, 6, 9, 12). Общая доля переносных словоупотреблений – средняя, около трети (если учитывать сравнения, то немного выше). Середина выделена двумя perífrasами «чадящий шар» (вм. ‘солнце’), «в краях, подластных зодиакам» (вм. ‘в небе’) и метафорами с оттенком гиперболы «вершил туманы» (вм. ‘был в тумане’), «оторвалась» и т. д. Три пары сравнений (все в творительных падежах) в начале (ст. 3, 5), середине (ст. 15, 16) и конце (ст. 21, 22). Начало выделено повторами «повисло – висло от весла – висел», конец – «пеной бешеных – пеново взбешенных», середина (слабее) – «планетой». Перифразы после начала (ст. 8, 9) и перед концом (ст. 18). Неясен источник сравнения в ст. 15–16: гипотеза, что планеты возникли, оторвавшись от Солнца, была выдвинута в 1905 г., но популярность получила лишь много позже.

Язык без резких стилистических перебоев; разговорно, может быть, ударение «оторвАлась» вм. «оторвалАсь». Аграмматизмы в ст. 4 («от весла»), 9 (эналлага «зодиакам» во мн. ч.); нестандартно словосочетание в ст. 19–20 «просторней сновать» (вм. «свободней»);

синтаксические негладкости – в ст. 14 (после приложения «дворцов... тесьма» ожидалась бы точка с запятой) и особенно в ст. 3–4 (где неясно, «стоянкой» – сравнение или обстоятельство места?). Две рассчитанные двусмысленности – в концовке: в ст. 20 «очам... сновать в туманах» может означать не только ‘метаться’, но и ‘создавать основу (поэтической) ткани’, а в ст. 21–22 «пена бешеных цветений» только метафорична, но «пена взбешенных морд» (конских или львиных, скульптурных? ср. [Флейшман 2003: 285 и 276] о «львиной пасти», служившей в Венеции для политических доносов) может быть и более реальна.

Стихотворный размер – 4-ст. ямб. На фоне обычного ритма с пропуском удара на 3 стопе (как во всей I строфе) курсивом выглядят характерные для стиха 1900–1910-х годов пропуски на 2 стопе (ст. 8, 10, 11, 16, 17, 22); смысловая кульминация выделена полноударными ст. 18–19. Единственная неточная рифма (ст. 13–15) отмечает переход от покоя к движению. Внутренняя рифма в ст. 19 «очам и снам». Паронимия в ст. 4 «висло от весла» и (в зачатке) в ст. 5 «созвучьем Скорпиона» на фоне ожидаемого «созвездьем». Ассонансы на узкие И и У сосредоточены в начальной I строфе, на среднее О – во II–III строфах, на широкое А – в III–IV и особенно в V строфе (на идейной кульминации!), а концовка в VI строфе отмечена ассонансом на Е. Ощущимы аллитерации в начале и конце: ст. 1–4 (*б*), 3–5 (*с*), 6 (*тр*), 15–16 (*пл*), 19–20 (*м, сн*) и особенно ст. 21–22 *ен–ен’–ен–он* (перед концовкой).

«Морская» образность связывает «Венецию» с «Ночным панно» и отчасти «Лирическим простором», соседство города и музыки – с «Хором», предрассветный час творческих видений (ст. 19) – с «Лирическим простором», «Встав из грохочущего ромба...», «Хором» и др.

Впоследствии в «Людях и положениях» Пастернак выделяет «Венецию» как стихотворение, близкое его позднейшим эстетическим установкам (см. примеч. к стих. «Вокзал»), но это больше относится ко второй редакции стихотворения.

Переработка для «Начальной поры»:

ВЕНЕЦИЯ

Я был разбужен спозаранку
Щелчком оконного стекла.

Размокшей каменной баранкой

4 В воде Венеция плыла.

Все было тихо, и, однако,

Во сне я слышал крик, и он

Подобъем смолкнувшего знака

8 Еще тревожил небосклон.

Он вис трезубцем скорпиона

Над гладью стихших мандолин

И женщиною оскорблённой,

12 Быть может, издан был вдали.

Теперь он стих и черной вилкой

Торчал по черенок во мгле.

Большой канал с косой ухмылкой

16 Оглядывался, как беглец.

Туда, голодные, противясь,

Шли волны, шлендая с тоски,

И гондолы¹ рубили привязь,

20 Точа о пристань тесаки.

За лодочною их стоянкой

В остатках сна рождалась явь.

Венеция венецианкой

24 Бросалась с набережных вплавь.

¹ В отступленье от обычая восстановлю итальянское ударение.

Черновики переработки:

- 2–4 a) Ударом дали в муть стекла
 Разбухшую в воде баранкой
 Венеция во тьме плыла
- 6 a) Пред тем я слышал крик и он
- 8 a) - - - тревожный небосклон
 б) Теперь трепался небосклон
- 7–8 b) Остался - - - в виде знака
 Тревожа мертвый небосклон
- 9 a) Не женщины ли оскорблённой
 б) Он вис трезубцем Скорпиона
 в) Висел трезвучьем Скорпиона
- 10 a–б) [Он] Был воткнут в эту тишину
 в) Был всожен в эту тишину
- 11–12 a) (Он женщиною оскорблённой)
 Звал, замирал и шел ко дну

- 9 г) Он черной вилкой Скорпиона
- 10 г) По черенок торчал вдали
- 11 а) Он женциною оскорбленной
- 12 б) Взывал из - - - мандолин

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Стихотворение переписано целиком, на новую тему; из первоначальной редакции сохранена только начальная строка и несколько отдельных слов.

Тематические изменения. Звук, послуживший поводом к стихотворению, определяется как крик (строфа II), крик приписывается женщине (III), стихотворение вписывается в ряд размышлений Пастернака о женской доле, оживших во время написания «Повести» и «Охранной грамоты». Развитие содержания: '(I) Я услышал звук, (II) это был крик, (III) он был женский; (IV) я увидел злой канал, (V) злые волны, злые лодки, (VI) такова была явь над сном о погибшей женщине'. Кульминация – концовочное двустишие о самоубийстве (впрочем, смягчающем словом «вплавь») – подчеркнута корневым повтором и редким ритмом в ст. 23. Тема творческого «я», главная в ранней редакции (V), исчезает. Композиция – 3+3 строфы, о крике и о городе.

Стилистические изменения – в сторону прозаизации. В первой половине стихотворения кульминация в начале («Размокшей каменной баракой»), во втором – в начале и середине (трезубец – «вилкой по черенок», волны «шлендают»), концы более традиционно поэтичны (ст. 9–10, 23). Во всех строфах (кроме V) присутствуют сравнения, по большей части, в творительном падеже, от контрастного «баракой... Венеция» до почти тавтологического «Венеция венецианкой». Когда поезд подъезжает к Венеции по насыпи через лагуну, то приближающийся берег Венеции кажется выпуклым, отсюда «каменная барака».

Стиховые изменения. Отчетливые ритмические курсивы (строки с пропуском двух ударений) выделяют главную тему в ст. 11, 16, 23; вместе с пропусками ударения только на 2 стопе (ст. 14, 19, 21) они придают второй половине стихотворения более зыбкий ритм. Середина отмечена неточными мужскими рифмами (строфы III–IV). 5 или 6 рифм (сомнительны ст. 21–23) имеют опорные согласные (в раннем варианте – только одна). В фонике – резкое сгущение аллитераций *одн–онд* в ст. 17–19, подчеркивающих стилистический контраст «шлендая – гондолы» (особо отмеченный в сноске).

Не подняться дню в усилиях светилен,
 Не совлечь земле крещенских покрывал. –
 Но, как и земля, бывалым обессилен,
 4 Но, как и снега, я к персти дней припал.

Далеко не тот, которого вы знали,
 Кто я, как не встречи краткая стрела?
 А теперь – в зимовий gloхнувшем забрале –
 8 Широта разлуки, пепельная мгла.

А теперь и я, недрогнувшей портьерой
 Тяжко погребу усопшее окно,
 Спи же, спи же, мальчик, и во сне уверуй,
 12 Что с тобой, былым, я, нынешний – одно.

Нежится простор, как дымногрудый филин,
 Дремлет круг пернатых и незрячих свеч.
 Не подняться дню в усилиях светилен,
 16 Покрывал крещенских ночи не совлечь.

«НЕ ПОДНЯТЬСЯ ДНЮ В УСИЛИЯХ СВЕТИЛЕН...» Впервые – БвТ. Посвящение – *Иде Высоцкой*, любовь к которой и марбургский разрыв 1912 г. описаны в «Охранной грамоте» (II, 2–4). После этого она приезжала в Москву зимой под Новый 1913 г. и, по воспоминаниям К. Локса, пыталась вновь наладить их отношения (ср. [Е.Б. Пастернак 1989: 176]). Тема любви и разлуки, превращающей молодого человека во взрослого, обсуждалась Пастернаком в письмах к Ж.Л. Пастернак и А.Л. Штиху еще марбургским летом 1912. Отсюда – позднейшая метафора смерти и «второго рождения» в «Марбурге» и в «Охранной грамоте».

Содержание: ‘мелькнувшая встреча (ст. 6), наступившая разлука (ст. 8), смертное изнеможение от случившегося (ст. 3) и через него – перерождение из мальчика во взрослого человека’. В основе образности – параллелизм между омертвевшей душой и мертввой зимней природой. Движение этой темы по 4 строфам: «зима и я» – «я и зима» – «я» – «зима». «Крещенские покрывала» относят время действия к середине зимы, от Рождества (солнцестояния) до

Крещенья, традиционной поре гаданий о будущем (Жуковский, Пушкин, образ «свеч» в концовке); это связывает стих. с «Сердцами и спутниками» («афелий») и с «Зимой» («любим пешеход иль нелюб»). Возможна перекличка с стих. Вл. Соловьева «Нет, силой не поднять тяжелого покрова Седых небес...» (там же и некоторые другие образы, перешедшие в БВТ). Образ «мальчика», растущего во сне, сближает стихотворение с «Я рос, меня как Ганимеда...»; образы «встреч», «широки разлуки», «пепельной мглы» – с «Вокзалом».

Композиция – с двумя кульминациями: ст. 5–6 (выделена обращением к героине на «Вы») и ст. 11–12 (выделена обращением к самому себе); они противопоставляются как прошедшее время («знали») и будущее время (и императив: «погребу», «спи», «уверуй») на фоне настоящего времени, которое господствует в стихотворении. Середина стихотворения между этими кульминациями выделена анафорой «А теперь...»; края выделены почти дословным повтором начального и конечного двустишия (ст. 1–2 = 15–16). До кульминации «спи и уверуй» нагнетаются метафоры изнеможения и смерти (усилия, бессилие, закрытость, погребение усопшего, персть), после кульминации наступает успокоение (нежится простор, дремлют фонари).

Синтаксическая композиция – кольцевая: членение строф на фразы – (1+1)+2, 2+2, 2+2, (1+1)+(1+1), в серединных строфах синтаксис более связный, в крайних более дробный.

Стиль. Начало и конец выделены сравнениями: в начале – ключевое «как и земля... как и снега, я...», в конце – более неожиданное «как дымногрудый филин» (неологизм-эпитет перекликается с «пепельной мглой», ст. 8), рядом – метафоры «светильни», «свечи» (ночные фонари с пернатым ореолом). Первая кульминация отмечена совмещением метафоры с метонимией «встречи краткая стрела» (от фразеологизма «пролететь стрелой») – образ, противопоставленный последующей метафоре «забрала» (или, может быть, «забрало» = ограда, как в «Слове о полку Игореве»?). В лексике преобладают торжественные архаизмы (в метафорах) «персть», «усопшее», «совлечь»; на их фоне разговорным прозаизмом («далеко не тот...») выделяется опять-таки первая кульминация. Малые семантические сдвиги – в словах «бывалым» (вм. ‘былым’), «зимовий» (вм. ‘зимы’, метонимия). Середина отмечена аграмматической формой «недрогнувшей» (вм. «недрогнувшей»; или это

двумысленность вм. «немерзущей»?). В начале не совсем понятно «но» (ст. 3–4), не противопоставляющее, а уподобляющее душу и природу. Средняя доля переносных словоупотреблений – повышенная, около половины. Это почти исключительно метафоры (метонимии только в ст. 8 и 10: «широта», «тяжко»). На этом фоне полностью свободны от метафор только ст. 11–12, вторая кульминация. Кроме этого, употребленными в прямом значении (и позволяющими угадывать содержание стихотворения) можно считать разве что «крещенские» «зимовья», «день», «ночь», «пепельная мгла», «свечи», «светильни», «земля», «снега», «теперь», «разлука», «бывалым обессилен».

Стихотворный размер – 6-ст. хорей с передвижной цезурой, рифмовка ЖМЖМ. Потом Пастернак употребил этот «надсоновский» размер в переводе из Верлена «Так как близок день...» (напеч. 1938) – видимо, он у него ассоциировался не столько с Надсоном, сколько с французским «бесцезурным»alexандрийским стихом (а точнее, с 11-сложником 5+6). Но здесь ближайшим образцом было стих. И. Коневского «В уединении» (6-ст. хорей с двумя сдвигами цезуры) со многими образными перекличками («широкий зимний путь», «все в сугробах сонных», «много погребенных <...> в глубинах души», «о, так погоди же», «усыпи порывы, смутно не хмелей» и т. д.). (На том же развороте «Стихов и прозы» И. Коневского 1904 г. – стих. «Зимняя ночь», давшее заглавие Пастернаку для переработки 1928 г.). Возможно и наслаждение ассоциаций с 6-ст. хореем (цезурным) И. Северянина (несомненное в «Сестре моей – жизни» [Баевский 1993: 189]). Ритм стиха меняется от первой пары строф ко второй, подчеркивая перемену настроения: в строфах I–II это обычный ритм, выработанный в цезурном 6-ст. хорее к концу XIX в. (в первом полустишии восходящий, во втором нисходящий, отклонение только в ст. 6), в строфах III–IV отклонений все больше (в ст. 9, 10, 13, 14). Среди ассонансов необычно много ударного Е; его сопровождают в строфах I–II ударное А, в II–III ударное О, в III–IV ударное И. Аллитерации заметны в ст. 1, 15 (*дн, или*), 2, 16 (*кр*), 6 (*к–р–кр, стре*), 13–14 (*р–гру–кру, ч*). Аллитерированное сочетание «не подняться дню» переходит потом в «905 год» («...дню не подняться»).

Переработка для «Начальной поры»:

ЗИМНЯЯ НОЧЬ

*Не поправить дня усилиями светилен,
Не поднять теням крещенских покрывал.
На земле зима, и дым огней бессилен*

4 Распрямить дома, полегшие вповал.

*Булки фонарей и пышки крыш, и черным
По белу в снегу – косяк особняка:
Это – барский дом, и я в нем гувернером,*

8 Я один, я спать устал ученика.

*Никого не ждут. Но – наглухо портьеру.
Тротуар в буграх, крыльцо заметено.
Память, не ершись! Срастись со мной! Уверуй*

12 И уверь меня, что я с тобой – одно.

*Снова ты о ней? Но я не тем взволнован.
Кто открыл ей сроки, кто навел на след?
Тот удар – исток всего. До остального,*

16 Милостью ее, теперь мне дела нет.

*Тротуар в буграх. Меж снеговых развалин
Вмерзшие бутылки голых, черных льдин.
Булки фонарей, и на трубе, как филин,*

20 Потонувший в первьях нелюдимый дым.

Черновики переработки:

- 2 а) Не сорвать (зиме) крещенских покрывал
- 3 а) В мире ночь и мрак и - - - огней бессилен
- 4 а) Но, как и снега, я к давним дням припал.
- 4 б-в) [улегшихся] разлегшихся вповал
 - На полях рифма: окунал*
- 2 б) Не сорвать домам крещенских покрывал
- 3 б) На земле зима и рой огней бессилен
- 4 г) Приподнять дома полегшие вповал.
- 7 а) А теперь – в зимовий как в глухом забрале
 - На полях: карандаши, фонари*
- 5 а) Но добро и то
- б) [Ковырне<т>]
- в) Трубы, пышки крыш, каленый (снег) и черным
- 6 а-б) По белу [ковер] в снегу – косяк особняка

- 5 г) Трубы, пышки крыш, каленый (свет) и черным
 6 в) По-белу – на них косяк особняка
 7–8 а) - - - Я здесь гувернером
 Мой питомец спит
 7–8 б) Это барский дом и я в нем – гувернером.
 Спит питомец, дай подумаю пока.
 9 а) А теперь и я, тяжелою портьерой
 б) Был таким и я, и – наглоухо портьеру
 10 а) Слушай ка<k>
 б) Где ты детство где ты первое
 11 а) Первая любовь, уверься и уверуй
 б) Первая любовь, взглянись в меня, уверуй
 12 а) Что с тогдашним тем <я нынешний одно>
 9–11 в) Был таким и я, но наглоухо портьеру
 Где ты, детство, где ты? Кем отмечено?
 Первая любовь, взглянись - - - и уверуй
 12 б) В то, что с тем, былым я нынешний одно.
 13 а) Слушай же. Свежо. Но я не тем взволнован
 б) Сядь-ка здесь. Свежо. Но я не тем взволнован
 14 а) Как ты догадалась. Кто тебе шепнул

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Стихотворение переписано почти целиком, под новым заглавием; из ранней редакции сохранены только структура зачина и частично формула кульминации в III строфе. II строфа ранней редакции отброшена, II и IV строфы поздней редакции написаны заново, из V строфы сохранено только одно слово.

Тематические изменения (см. [Флейшман 2003: 106–107]). Два двустишия отброшенной II строфы развернуты в двух направлениях. (1) Усиlena любовная тема (как в «Вокзале»): вместо усталой отрешенности – взволнованный разговор с памятью (и в то же время вместо «вы» – «она»), ст. 13–16: намечается отрывочная перспектива прошлого, «она» преследует, наносит удар, это вызывает разрыв – не только с нею, но и с собой. Переработка делалась одновременно с «Охранной грамотой», оживившей воспоминание о И. Высоцкой. (2) Конкретизирована обстановка: не отвлеченные «зимовья», а дома, особняк, гувернерство – хотя для развития темы это не нужно. Это тоже перекличка с «Охранной грамотой» и «Повестью». «Черным по белу» (ст. 5–6) напоминает позднюю редакцию «Зимы».

Стилистические изменения. Любовная тема выделена скоплением коротких фраз с вопросами и восклицаниями; прозаизм –

«исток», ст. 15; разговорная ирония – «милостью ее»; эмоциональное просторечие – «не ершись», ст. 11. Описательная тема выделена необычной серией метафор: «булки фонарей, пышки крыш, бутылки льдин» (предвмещающей «гастрономические пейзажи» «Второго рождения»); пернатым, как филин, становится не простор, а дым. Три концентрических повтора – «дым» (ст. 3, 20), «булки фонарей» (ст. 5, 13), «тротуар в буграх» (ст. 10, 17) окружают смысловой центр – разговор с памятью в строфах III–IV.

XI

БЛИЗНЕЦЫ

Сердца и спутники, мы коченеем,
Мы – близнецами одиночных камер.
Чьея ж косы горящим Водолеем,
4 Звездою ложа в высоте я замер?

Вокруг – иных влюбленных верный хаос,
Чья над уснувшей бездыханна стражा,
Твоих покровов – мнущийся канauc –
8 Не перервут созвездные миражи.

Земля успенья твоего – не вычет
Из возносящихся над сном пилястр,
И коченеющий Близнец граничит
12 С твою мукой, стерегущий Кастор.

Я оглянусь. За сном оконных фуксий
Близнец родной свой лунный стан просыпал
Не та же ль ночь на брате, на Поллуксе,
16 Не та же-ль ночь сторожевых манипул?

Под ним – лучи. Чеканом блещет поножь,
А он плывет, не тронув снов пятою.
Но где тот стан, что ты гнетешь и гонишь,
20 Гнетешь и гнешь, и стонешь высотою?

БЛИЗНЕЦЫ («Сердца и спутники, мы коченеем...»). Впервые – БвТ. Серединное (11-е) стихотворение сборника – единственное, в котором астрономическая образность заглавия раскрыта полно-

стью («XI-ое стихотворение объясняет заглавие или, по крайней мере, – ответственно за него», – письмо к Н.В. Завадской, 25 декабря 1913). Мотив близнецов представлен как тема товарищеской дружбы в общей любви. *Кастор и Поллукс* (ст. 12, 15) – греческие герои, сыновья Зевса, превращенные в звезды зодиакального созвездия Близнецов; один был смертным, другой бессмертным, но они поделились друг с другом своими долями и, чередуясь, проводят дни один – на небе, другой – в подземном царстве. Поэтому тема Близнецов в БвТ связана со смертным и бессмертным началом в человеке [Вроон 1998]. Имя Поллукса было для Пастернака анаграммой фамилии его друга К. Локса, адресата следующего стихотворения (сообщение Н.В. Завадской, жены Локса); это позволяет думать, что имя Кастора было анаграммой фамилии самого Пастернака.

По-видимому, к этому стихотворению (скорее, чем к последнему в сборнике) относится указание на литературный источник – стихотворение Блока 1901 г.: «Темно в комнатах и душно – Выйди ночью – ночью звездной, Полюбуйся равнодушно, Как сердца горят над бездной. – Их костры далеко зrimы, Озаряя мрак окрестный. Их мечты неутолимы, Непомерны, неизвестны. – О, зачем в ночном сияньи Не взлетят они над бездной, Никогда своих желаний Не сольют в стране надзвездной?». Оно вошло в «Собрание стихотворений» Блока 1911 г.; впоследствии в своем экземпляре «Собрания стихотворений» 1923 г. Пастернак сделал к его ст. 4–5 пометки: «Фон к Сердцам и спутникам» и «Отсюда пошел “Близн<ец> в тучах”. Сердца и спутники» (см.: Пастернак Е.В. «Блоковский сборник» II. Тарту, 1972. С. 448).

Содержание – сложно описанная иносказательная картина. Ночь, героиня спит под шелковым покрывалом (ст. 6–7; *канauc* – шелковая ткань). Над нею – звездное небо, и в нем, звездами, стоят ее сон души влюбленных в нее (ст. 5–6, 12, 16; *манипулы* – отряды в римском войске). Ее земной сон остается их заботою и в небе (ст. 9–10; *пилястры* – полуколонны, на которых как бы покоятся небо). Но она этого не чувствует (ст. 8). Среди этих влюбленных – поэт и его друг-близнец (ст. 1–2, 11–15). Они служат ей, ее косе и ложу (ст. 3–4; *коса* – намек на еще один звездный миф, на Волосы Береники, обращенные в созвездие; *Водолей* – зодиакальное созвездие, под знаком которого родился сам Пастернак; оно зимнее, отсюда образы «окоченения»). Души их одиноки и замк-

нуты в себе, как лейбницевские монады (ст. 2; «сердца <...> одиночных камер» – ср. «предсердия подпольями...» в первом варианте «Ночного панно»). Однако поэт помнит о своем близнеце и следит за ним (ст. 13–20). Это потому, что в своем посмертном существовании они не встречаются: когда один близнец в небе, то другой на земле, но мука их – общая (ст. 11–12). Сейчас в небе брат-Поллукс, а Кастор следит за ним с земли, из-за своего окна (перемена точки зрения, ст. 13–14; *фуксии* – комнатные цветы, «любимый цветок розенкрайцеров» (Кушилина О.Б. «Страстоцвет». СПб., 2002. С. 61)), и видит его в лунном свете (ст. 14) плывущим в небе в богатырском панцире (ст. 17–18; *поножь* – часть панциря, прикрывающая голень), похожим на аллегорическую фигуру, такими изображались созвездия в старинных звездных атласах. Последние две строки двусмысленны: они могут быть вопросом Кастора к Поллуксу ('но где твой враг в небе?') или, менее вероятно, к самому себе ('твой брат побеждает в небе, а что делаешь ты?'). Ключевое для концовки слово «стан» – двузначно (ст. 14, 19): оно означает и военный лагерь, и человеческое тело. Если допустить оттенок второго значения в ст. 19–20, эти строки приобретают эrotический смысл и позволяют думать, что соперник более счастлив в любви.

Кроме того, в «близнецах» стихотворения можно видеть намек на фигуры Пушкина и Лермонтова (*К. Поливанов*): Паsterнак родился под созвездием Водолея-Ганимеда в день смерти Пушкина, спящая героиня напоминает «Сказку о мертвом царевне» («ложе» и двусмысленная «коса» указывают на смерть), бездыханность и окоченение – признак ее спутников; к Лермонтову отсылают ст. 13–20 (ср. «И звезда с звездою говорит») и особенно ст. 17–18 («Под ним... луч солнца золотой, А он... ищет бури»). Пушкин и Лермонтов не встречались в жизни, как Кастор и Поллукс не встречаются после смерти. Дополнительно «стража над уснувшей» напоминает бдение Рогожина и Мышкина над Настасьей Филипповной в «Идиоте» Достоевского. Ср. также у И. Коневского («Зимняя ночь») «Я – член живой ночной хоровода...».

Композиция – 3+2 строфы (точка зрения с неба и точка зрения с земли, переломные слова – «я оглянусь»). В центре первой части – героиня (а вокруг – перекликающиеся ст. 1–2 и 11–12), в центре второй части – близнец (а вокруг – перекликающиеся ст. 14 и 19). В первой части – стужа и мука, во второй – блеск и победа.

Первая часть отмечена одним риторическим вопросом в начале (ст. 4), вторая – двумя параллельными вопросами (ст. 16, 20), последний усилен аллитерированными повторами (ст. 19–20). Любопытно, что местоимения «ты, твой» в начале (ст. 7, 9) относятся к героине, в середине (ст. 12) к поэту, в конце (ст. 19) – к близнецу.

Синтаксическая композиция – кольцевая: членение строф на фразы – 1+1+2, 2+2, 2+2; (2)+2, (1)+1+2, первая и последняя строфы – более дробные, чем серединные. На это накладывается выделение второй части стихотворения: в последних двух строфах начальные слова образуют самостоятельные фразы. Первая и две последние строфы заканчиваются вопросительными предложениями, поэтому серединный фразораздел в них обозначен точкой.

Стиль густо насыщен сравнениями (ст. 2), сравнениями-метафорами (ст. 3–4 «Водолеем», «звездою»), метафорами (ст. 5, 6, 8, 14 – звезды близнеца уподоблены и лунному свету, и «просыпанному» Млечному пути), метафорами-метонимиями (ст. 18 «снов» героини), метонимиями (существительными – ст. 3, 4, 7, 10, 13, 19, в ст. 15–16 «ночь» = ночная служба; прилагательными – ст. 5, глаголами – ст. 11 «границит с мукой»), синекдохами (ст. 1 «сердца», ст. 9 «вычет»); метонимичны также обороты «земля успенья твоего», «ночь сторожевых манипул». В целом метонимичность заметно сильнее, чем метафоричность. Средняя доля переносных словоупотреблений высокая, около двух третей всех знаменательных слов. Употребленными в прямом значении можно считать разве что «ночь» (дважды), «уснувшая», ее «сны» (дважды), ее «покровов мнущийся канапус», «вокруг» ее «родные» «спутники», («коче-неющие», «коченеем»?), «оглянусь», «земля», «оконные фуксии». Резкие аграмматизмы в начале и конце, ст. 2 и 20 (творительные падежи «мы – близнецами...» и «гнешь и стонешь высотою» вм. «близнецы» и «в высоте» –ср. такой же полонизм «ветер кормчим» в «Мне снилась осень...»). В ст. 3 оксиморон «горящим Водолеем». Лексика скорее экзотическая (особенно в рифмах), нежели архаическая; очень резкий архаизм лишь в ст. 3 «чья ж...» вм. «чьей же».

Стихотворный размер – 5-ст. ямб с чередующимися женскими рифмами: в таком виде этот размер – редкий, ассоциирующийся с итальянской поэзией (возможно также влияние стих. С. Боброва «Игра в кости»). Пастернак уже употреблял его в стих. «Enseignement». Ритм очень необычен («дважды восходящий»): внут-

ри строки сильнее ударны 2 и 4 стопы, слабее – 1 и 3 стопы (обычно наоборот). От первой части ко второй резко больше становится тяжелых полноударных строк (ст. 5, 14, 17–19) и мужских цезур (ст. 3, 5, 8, 13–20). Рифмы изысканно неграмматичны (единственное исключение – концовка, ст. 18–20, оттененная единственной неточной рифмой в ст. 17–19). В центральной строфе рифма «пилястр – Кастор» предполагает необычное слоговое произношение «Р». Внутренняя рифма – в концовке (ст. 19–20). Ассонансы в первой части преимущественно на А (около трети всех ударных гласных), во второй части – на О (около половины; кульминация – ст. 18 и 20). Аллитерации сосредоточены во второй части (на н), особенно в ее концовке (кульминация – ст. 19–20, *гн*, *стн–ст*) и перед ее началом (ст. 11–12, *не*, *ни*, *ст–р*). Об анаграммах в именах см. выше.

При переработке для «Начальной поры» стихотворение было вычеркнуто из книги, но помечено вопросительным знаком: может быть, Пастернак допускал все же мысль о его переделке.

XII

БЛИЗНЕЦ НА КОРМЕ

Константину Локс

Как топи укрывает рдест,
Так никнут над мечтою веки...
Сородичем попутных звезд
4 Уйду однажды и навеки.

Крутой мы обогнем уступ
Живых, заночевавших криптий,
Моим глаголом, пеплом губ
8 Тогда найденыша засыпьте.

Уж пригороды – позади.
Свежо... С звездой попутной дрогну.
Иные тянутся в груди,
12 Иные – вырастают стогна.

Наложницы смежилась грудь,
И полночи обогнут профиль,

Колышется, коснеет ртуть
16 Туманных станов, кранов, кровель.

Тогда, в зловещей полутьме,
Сквозь залетейские миазмы,
Близнец мне виден на корме,
20 Застывший в безвременной астме.

БЛИЗНЕЦ НА КОРМЕ («Как топи укрывает рдест...»). Впервые – БВТ. О К.Г. Локсе см. выше, с. 14; об анаграмме его имени см. примеч. к стих. «Близнецы». Стихотворение с его темой «близнеца» примыкает к предыдущему,циальному в книге.

Содержание – смерть и плавание в загробный мир в сопровождении друга-близнеца. Этот мир – залетейский, ст. 18, за Летой, рекой забвенья: «летейская гребля» упоминалась еще в «Мне снилась осень...». По мифу, Кастор был смертным, а Поллукс бессмертным, но после гибели Кастора они поделились участью. По одному варианту мифа, Кастор проводит один день в небе, а Поллукс в подземном царстве, и потом они меняются местами (об этом – предыдущее стихотворение «Близнецы»). По другому варианту, Кастор и Поллукс вместе проводят один день в небе, а следующий – в подземном царстве. Если здесь Пастернак следует второму варианту, то это смертный Кастор гребет в царство мертвых, а бессмертный Поллукс – у него на корме. Если здесь Пастернак следует первому варианту (как в предыдущем стихотворении), то это Кастор гребет в царство мертвых и на середине пути встречает Поллукса, возвращающегося в небеса, и «близнец на корме» означает «над кормой».

По смежности с предыдущим стихотворением *Близнец* здесь осмысляется как звезда: таким образом, тема попутных звезд симметрично возникает в строфах I, III и V (только в концовочной строфе звезда, может быть, предстает человеком). Загробный мир необычно изображен как город (дантовский Дит?) со своими пригородами, стогнами-площадями (взгляд вширь), кранами и кровлями (взгляд вверх). Краны и кровли напоминают об «арсеналах» в «Венеции», стогны – о «Хоре». Путь в этот мир – через полночь к утру (ст. 14) и через душное зловоние (*миазмы*) к свежести (ст. 18, 10): как бы через тягостную смерть к новой жизни. На этом пути – прощание с детством (погребаемый «найденыш» в ст. 8?) и

и юностью («наложница» в ст. 13?): кончается любовь, остается только дружба. Рубежный образ *криптий* (ст. 6) неясен из-за сдвига значения этого слова (собств. карательные экспедиции против рабов в древней Спарте): «вооруженная охрана» [Баевский, комм. II: 331]? подземные катакомбы с часовнями и могилами («криптами») как ночевка на пути в иной мир? В таком случае *найденыш* – может быть, (временно найденное) смертное тело, а засыпают его *пеплом*, оставшимся от жгучего глагола (образ – от пушкинского «Пророка»). В подтексте *наложницы* – образ из одноименной поэмы Баратынского, где герой умирает на ее груди; «смежилась грудь» – по-видимому, ‘скрылась, как за смежающимися веками’, метонимия (ср. у Баратынского: «лицо завяло, грудь иссохла...»). Возможен также подтекст из Ю. Анисимова («Обитель». М., 1913. С. 49): «Когда заря над миром тихо сложит Два трепетных, два пепельных крыла, Как сердце бедное, о как поверить сможет, Что ты была моей, и вот – ты отошла». В *безвременной* (вечной) *астме* – видимо, значит, что бессмертному близнецу уже не нужно дышать, тогда как смертный Кастор еще чувствует и миазмы, и свежесть.

Композиция: 1+3+1 строфы (тема – путь – спутник); серединная часть тоже построена симметрично (изгиб – прямой путь – изгиб). Середина выделена синтаксически – разбитой строкой 10. В остальном синтаксис не подчеркивает эту симметрию: членение строф на фразы – 2+2, 2+2, 1+1+2, 1+1+2, 4. От I-II к III-IV строфам дробление нарастает, а последняя, V, строфа (кульминация, близнец на корме!) резко им противопоставляется. Ср. такое же выделение концовки в «Венеции».

Стиль: начало и конец выделены редкими в поэзии словами *рдест* (речная водоросль, напоминание о ботанических интересах молодого Пастернака) и *астма* (ср. также *ртуть* в строфе IV). Ключевое слово «уйду» (ст. 4) – эвфемизм смерти; повторяющиеся образы скрывания, смыкания – в ст. 1–2, 8, 13. Начало отмечено сравнением (ст. 1–2). Метафоры в ст. 3, 8, 14, 15, 20; метонимии в ст. 2 («мечта» = видение), 7–8, 11 («грудь» = переживание), 13–14. Средняя доля переносных словоупотреблений – в строфах I, III, V около трети, в строфах II, IV около двух третей, нечетные строфы о пути и усложненные четные о его «изгибах» резко противопоставлены. Середина выделена двусмысленностью ст. 11–12 (одни и те же или разные стогна «тянутся» в переживании и «выраста-

ют» наяву?). В ст. 15–16 странный семантический сдвиг: ртуть одновременно колышется и «коснеет» (букв. ‘застывает’); *станы* – по-видимому, вставшие постройки.

Стихотворный размер – 4-ст. ямб с рифмовкой МЖМЖ и резко ослабленной ударностью II стопы (ритмическая кульминация – серединный ст. 9); такой ритм ассоциировался с некоторыми стихотворениями «Урны» А. Белого. Ближайший образец – стих. С. Боброва «Очарование» из сб. «Вертоградари над лозами» («Пурпуровый свод отразишь Во мрак плывущею душою, Приветиша шепчуший камыш Над уходящею водою...»). Концовка отмечена неточными рифмами в ст. 14–16 и 18–20. Среди ассонансов необычно мало широкого А и необычно много узкого У (обычно ощущаемого как «мрачное»); в середине стихотворения преобладает О (и отчасти узкое И), в начале и конце – Е. Заметные ассоциации появляются только в III–IV строфах (ст. 10, 12, 16: *св, ст, кр–ан*), но опять исчезают в конце.

XIII

ПИРШЕСТВА

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь,
И в них твоих измен горящую струю,
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
4 Рыдающей строфы сырую горечь пью –

Земли хмельной сыны, мы трезвости не терпим,
Надежде детских дней объявлена вражда.
Унылый ветр ночей – тех здравиц виночерпьем,
8 Которым, как и нам – не сбыться никогда.

Не ведает молва тех необычных трапез,
Чей с жадностию ночь опустошит крюшон,
И крохи яствочных скитальческий анапест
12 Наутро подберет, как крошка Сандрильон.

И Золушки шаги, ее самоуправство
Не нарушают графства чопорного сна,
Покуда в хрусталих неубранные яства
16 Во груды тубероз не превратит она.

ПИРШЕСТВА («Пью горечь вечеров...»). Впервые – БвТ. Тема восходит к русской классике (эпикурейская поэзия начала XIX в., «Пиры» Баратынского, «Кончен пир...» Тютчева, «Пир во время чумы» Пушкина), а в конечном счете к «Пиру» Платона и Тайной Вечере. См.: Русские пиры / Под ред. Д.С. Лихачева (и др.). СПб., 1998. Ср. у Пастернака позднейшие «Лето» 1930, «Земля» 1947, «Вакханалия» 1957. Возможно отражение кружкового быта «Сердарды» [Венцлова 1997].

Содержание – пиршества романтических поэтов, чуждых миру (ст. 9), родственных стихии (ст. 10), отчаявшихся (ст. 8), но творящих (ст. 11). Фон творчества – ненастье, ночь и предутрие (как в «Я рос...», «Лирическом просторе» и др.). Смена тем и эмоций по 4 строфам: горечь – безнадежность – присвоение – претворение. Как бы конспект этой смены тем – в 4 строках начальной строфи: горечь природы, горечь душевных переживаний, горечь общества, горечь творчества. Сюжетный перелом (тематическая кульминация) – III строфа: не только поэты пьют стихию, но и стихия питается пирами поэтов, и поэзия (Золушка-Сандрильон; она же – «надежда детских дней»?) вновь превращает яства в горькие цветы. Максимум хмельных, дионисических образов – в первой строфе, минимум – в последней. *Крюшон* в ст. 10 – вино с коньяком, ромом и фруктами, переход от «вины» через «плоды» к «цветам». *Тубероза* (*tuberosa*, этимологически родственно с богемным «туберкулезом», но в русском языке ассоциируется с «розой») – цветок ночной и осенний, «символ страсти и опасных наслаждений», «как бы преображенная, осовремененная роза» [Венцлова 1997: 203–204]. «Виночерпий» (ст. 7) напоминает о Ганимеде в «Я рос...». «Крохи яств ночных» (ст. 11) – может быть, от популярного эсхиловского изречения, что поэзия – это «крохи со стола Гомера». «Смысл заключительной сентенции... в том, что искусство может быть и высоким и низким, что именно в смене наряда, в стыке противоположностей его сила; что оно есть риск, случайность, игра в мире детерминизма, наследственности и смерти» [Венцлова 1997].

Композиция – 2+2 строфы (бессонная ночь – сонное утро, перелом на III строфе), первый и последний стих перекликаются образом тубероз. Точка зрения в первой части – от 1-го лица («я», потом «мы»), во второй – от 3-го лица. Образность в первой части романтически возвышенная, во второй заостренно прозаизированная; обе эти семантики соединены в кульмиационном образе дву-

именной Сандрильон-Золушки. *Anapest*, рождающийся в этом творчестве (ст. 11), не случаен: три из четырех анапестических стихотворений БвТ помещены после «Пиршеств».

В **синтаксисе** – нарастание связности: в I–II строфах по три фразы, в III – две сочиненные, в IV – две соподчиненные. Необычно много словесных повторов («пью горечь», «ночь, ночной», «яства», «туберозы» и «Сандрильон = Золушка»).

В **стиле** – доля метонимий немного повышена. Метонимии в ст. 4 («рыдающей»), 5, 8 («нам»), 10 («опустошил крюшон» вм. «присутствует при пирах»), 11 («скитальческий анапест» – стихи бесприютных поэтов), 14 («графство» в значении «власть»; Флейшман [2003: 111] допускает ассоциацию и с ‘графином’), ст. 14, 15; синекдохи в ст. 4 («строфы»), 6 («детских»). Метафоры-существительные – в ст. 1 («горечь небес»), 2 («горящая струя измен»), эти-мологизация «горечи»; за любовными изменениями здесь присутствует и мысль об изменениях, приносимых временем, [Венцлова], 7, 10, 14 (олицетворение), 12–13 («Сандрильон» – «Золушка», сравнение, переходящее в метафору); глаголы – в ст. 1 (повторное «пью»), 12, 16. В ст. 6 деформирован фразеологизм (вм. «объявлена война»), в ст. 7 необычен творительный падеж (по польскому образцу, ср. «кормчим» в «Мне снилась...»). Средняя доля переносных словоупотреблений – высокая, около половины (минимум – в концовочной строфе). Лексика архаизирована: «пиршства» (заглавие!), «ветр», «во груды». Лексическая кульминация – в строфе III, где сталкиваются морфологический архаизм «жадностию», словесный «яства», прозаизм «крюшон», термин «анапест» и имя «Сандрильон(а)» в подчеркнуто французском произношении.

Стихотворный размер – 6-ст. ямб с обычной цезурой после 3 стопы; нарушение цезуры в ст. 14 – ритмическая кульминация. Предцезурная стопа всюду ударна («мужская цезура»): такой симметричный ритм полустиший необычен для начала XX в. и ассоциируется с романским стихом второй половины XIX в. В строфах I–II этот симметричный ритм строже, в III–IV свободней. Все мужские рифмы точные, все женские – слегка неточные; в ст. 14 внутренняя рифма («графства») на нарушенной цезуре – рифмическая кульминация. Слабая внутренняя рифма в ст. 2 («в них – твоих»). Единственная закрытая мужская рифма выделяет переломную III строфу. Среди ассонансов по строфам преобладают (I) ударные О и У, (II) Е и И, (III) О и А, (IV) только А: по-видимому,

это ощущается как движение от «мрачного» звукового колорита к «светлому». Аллитерации на *p*, *ч* и *н* ориентированы на слова «горечь» (особенно в I строфе: *гор-ро-p*, фоническая кульминация) и «ночь». В строфе II анаграмма «ветр ночей... виночерпьем».

Переработка для «Начальной поры»:

ПИРЫ

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
4 Рыдающей строфы сырную горечь пью.

Искадья мастерских, мы трезвости не терпим.
Надежному куску объявлена вражда.
Тревожный ветр ночей – тех здравиц виночерпьем,
8 *Которым, может быть, не сбыться никогда.*

Наследственность и смерть – застольцы наших трапез
И тихою зарей, – верхи дерев горят –
В сухарнице, как мышь, копается анапест,
12 *И Золушка, спеша, меняет свой наряд.*

Полы подметены, на скатерти ни крошки,
Как детский поцелуй, спокойно дышит стих,
И Золушка бежит – во дни удач на дрожках,
16 *А сдан последний грош, – и на своих двоих.*

Черновики переработки:

8 а) Где осушает ночь б) Тут осушаю

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Переработка усиливается от начала к концу стихотворения: I строфа – без изменений, IV строфа переписана полностью.

Тематические изменения. Исчезает тема преображающей роли искусства – вместо этого выдвигается мысль о преображениях самого искусства: «Смысл заключительной сентенции... в том, что искусство может быть и высоким и низким, что именно в смене наряда, в стыке противоположностей его сила; что оно есть риск, случайность, игра в мире детерминизма, наследственности и смер-

ти» [Венцлова 1997: 205];ср. апофеоз непредсказуемости в переработке «Зимы»). Романтическая образность в ст. 5–6 заменена более конкретной и бытовой, усилены мотивы тихого, спокойного, детского (ст. 10, 14). Кульминация – ст. 11, анапест как «мышь в сухарнице» (в подтексте, может быть, мышь как символ аполлического искусства, образ, популяризированный статьей М. Волошина «Аполлон и мышь», 1911, и, конечно, пушкинские «Стихи... во время бессонницы»; мышами у Перро была запряжена карета Золушки [Венцлова].

Стилистические изменения – нерезкие: усиление разговорного стиля заметнее всего в концах двух частей – «может быть» в ст. 8, «на своих двоих» в ст. 16. От поэтического стиля – «застольцы» в метафоре-олицетворении, ст. 9; в заглавии, наоборот, стиль стал менее возвышен. В фонике – сильная аллитерация в ст. 5, 7 (на *m, p*); во второй половине стихотворения – только ст. 15–16 (на *roш*). В началах ст. 5–6 «исчадья... надежному...» усматривалась анаграмма «...ада» (с откликом на «Терцины другу» Н. Асеева [Флейшман 2003: 105–106].

XIV

Ал. Ш.

Παρθενία, παρθενία,
ποτὲ με λίποισ' οἴχη;

Σαπφο.

Вчера, как бога статуэтка,
Нагой ребенок был разбит.
Плачь! Этот дождь за ветхой веткой
4 Еще слезой твоей не сый.

Сегодня с первым светом встанут
Детьми уснувшие вчера,
Мечом призывов новых стянут
8 Изгиб застывшего бедра.

Дворовый оклик свой татары
Едва ль успеют разнести,
– Они оглянутся на старый
12 Пробег знакомого пути.

Они узнают тот, сиротский,
Северно-сизый, сорный дождь,
Тот горизонт горнозаводский
16 Театров, башен, боен, почт.

Они узнают на гиганте
Следы чужих творивших рук,
Они услышат возглас; (sic!) «Встаньте,
20 Четой зиждительных услуг!»

Увы, им надлежит отныне
Весь облачный его объем,
И весь полет гранитных линий
24 Под пар избороздить вдвоем.

О, запрокинь в венце наносном
Подрезанный лобзаньем лик.
Смотри, к каким великим веснам
28 Несет окровавленный миг!

И рыцарем старинной Польши,
Чей в топях погребен галоп,
Усни! Тебя небросит больше
32 В оружий девственных озноб.

«ВЧЕРА, КАК БОГА СТАТУЭТКА...» Впервые – БвТ. Посвящение – А.Л. Штиху, о котором см. выше, с. 12. Эпиграф – из Сапфо, фр. 109 Bgk (из свадебных причитаний): «Девственность, девственность, куда ты от меня уходишь?» (в перев. Вяч. Иванова, 1913: «Девичий цвет! Девичий стыд! Как без тебя жить мне?»). Обращение к другу связывает это стих. с «Близнецами» и «Близнецом на корме»: там – братство в любви и смерти, здесь – в борьбе и труде. Это программное стихотворение – одно из двух самых длинных в БвТ.

Содержание по строфам: '(I) детство/девство кончилось, и его жаль; (II) наступает юность и жизненная борьба; (III) перед этим нужно оглянуться на прошлое, (IV) на городской подоблачный мир, (V) чтобы понять, что сделано и что предстоит сделать. (VI) Предстоит работа под пар, а не под урожай, (VII) это мучительно, но это искупление отдаленного возрождения; (VIII) можно умереть, но нельзя вернуться в детство'. Эта идея облекается в метафориче-

ские образы. (1) Детство названо в строфах I–II, девство в строфе VIII (с намеком уже в ст. 28 [Флейшман 2003: 107]; «нагой ребенок» явно ассоциируется с Амуром; «лобзание» в строфе VII – одновременно и знак утраты невинности, и знак Иудиной измены; здесь Христос принимает смерть, чтобы вернуть людям безгрешность, этим напоминая об «Эдеме» и Адаме; может быть, «бога статуэтка» в ст. 1 – это также утраченные и вновь обретаемые образ и подобие Божии. Несомненна также ассоциация с «слезой ребенка» у Достоевского (трагизм потери невинности, к тому же на фоне образов города) и, может быть, с «Историей одной контроктавы», где ребенок гибнет в органном механизме жертвой творческого экстаза органиста. (2) Жизненная борьба представлена традиционно как битва (строфы II, VIII), как пахота (строка VI) и как художественное творчество (строка V). Образ «из-бороздить вдвоем» напоминает традиционную метафору дружбы-любви, например, у Вяч. Иванова «Двоих сопряг одним ярмом...» («Печать»). *Рыцарь старинной Польши* (ст. 29) – Ю. Понятовский, великий герцог Варшавский, погибший в болоте после Лейпцигского поражения 1813 г. *Гигант* (ст. 17) – «Давид» Микельанджело, изваянный из мраморной глыбы со следами безуспешной работы прежних скульпторов (ср. о нем стих. Вяч. Иванова «Il Gigante» из «Кормчих звезд»); эта тема творчества подготовлена скульптурными образами в ст. 1–2 и 8 (нарастание масштаба: «статуэтка», застывшая статуя, гигант). (3) Поприще борьбы – городской пейзаж под облачным небом и дождем (строфы I, III, IV, VI; порядок образов в ст. 16, видимо, задан исторической последовательностью – древность, средневековье, современность). Пейзаж перекликается с «Встав из грохочущего ромба...», «Лирическим простором», «Все оденут сегодня пальто...» (ср. «дождь за ветхой веткой») и др.

Тематическая композиция: строфы 1 + (2+2+1) + 2. Начало и конец выделены обращениями ко 2-му лицу (ст. 3, 25, 27, 31) и эмоцией скорби и плача; середина – повествованием в 3-м лице («они»), бодрой интонацией и темой города и подвига. Кульминация – строфы VI–VII, где соединяются бодрость и трагизм и возникает образ Христа. Предшествующее восклицание «Встаньте...» (ст. 19) напоминает пушкинское «Восстань, пророк, и виждь, и внемли...» («Пророк») и, что важнее, отголосок этой строки в «Грехопадении» В. Бенедиктова, где об Адаме говорится «Встань!.. И

он восстал... и зрит... и внемлет...», а затем – о терновом венке и «крови распятья».

В **стиле** метафоры в полтора раза преобладают над метонимиями. Метафоры-существительные – в ст. 12, 25, 32 («оружия», «озноб»); прилагательные – в ст. 3, 4, 13, 14, 15, 25 («наносном» = ‘преходящем’); глаголы – в ст. 2, 10 («разнести» с намеком на татар-разносчиков старья; образ подготовлен эпитетом «ветхой веткой»), 24, 26 («подрезанный», как стебель), 28, 30. Метонимии – в ст. 2 («ребенок» = ‘детство’), 7–9 (4 раза), 22–23 (3 раза), 28, 30 («галоп» = ‘конь’), 32 («озноб девственных оружий» с оттенком метафоры ‘не бывших в бою’); синекдохи – в ст. 4, 18 («рук»), 28. Доля переносных словоупотреблений – высокая, более двух третей знаменательных слов (впрочем, не всегда ясно, какие картины следует считать реальными и какие метафорическими). Начало и конец отмечены также сравнениями (ст. 1, 29), а кульминация – катахрезой (ст. 22–24 «объем и полет избороздить под пар»; менее заметная катахреза в концовке, «погребен галоп»). Возвышенная лексика сосредоточена вокруг кульминации (ст. 7, 20, 21, 26; редкая форма «веснам» в 27); поэтизмом является также повторяющаяся конструкция типа «меч призывов» (ст. 7, 16, 20, 29, 32). Слабое оттенение прозаизмами – в ст. 7, 20 («призыв» в дополнительном значении ‘мобилизация’; «услуги»).

Синтаксис: все 4-стишия членятся на фразы в 2+2 стиха, и только кульминация в VI строфе отмечена фразой, захватывающей все 4 стиха, а концовка – анжамбманом в ст. 30–31. Синтаксическая двусмысленность в ст. 11 и 22: не сразу понятно, что «они» – не татары, а «детьми уснувшие», что «облачный объем» и «гранитный полет» относятся к горизонту-гиганту.

Стихотворный размер – 4-ст. ямб; в строфах I–V (бодрая эмоция) с частыми пропусками ударений на 3 стопе, в строфах VI–VIII (трагическая эмоция) – на 2 стопе: семантика ритма, восходящая к «Пеплу» А. Белого. Кульминационная аномалия – ст. 14: резкий сдвиг ударения на 1 стопе и единственная неточная рифма; здесь же – аллитерации в ст. 13–16 (*срн–с–срн, грзн–грнз, б–б*). Еще более сильная паронимическая аллитерация «ветхой веткой» отмечает зчин. Среди ассонансов господствует ударное О (особенно в строфах I, IV, VIII) и от начала к героико-трагическому концу усиливается узкое И (V–VII) и ослабевает широкое А.

Переработка для «Начальной поры»:

Сегодня с первым светом встанут
Детьми уснувшие вчера.

Мечом призывов новых стянут

4 Изгиб застывшего бедра.

Дворовый окрик свой татары

Едва успеют разнести, —

Они оглянутся на старый

8 Пробег знакомого пути.

Они узнают тот, сиротский,
Северно-сизый, сорный дождь,
Тот горизонт горнозаводский

12 Театров, башен, боен, почт,

*Где что ни знак, то отпечаток
Ступни, поставленной вперед.*

Они услышат: вот начало.

16 Пример преподан, — ваш черед.

*Обоим надлежит отныне
Пройти его во весь объем,
Как распилем, как краской синей,*

20 Как брод, как полосу вдвоем.

Черновики переработки:

Заглавие: ПРЕЕМСТВО

10 а) Сквозной, как просо, сорный дождь

20 а) [Пройти как полосу вдвоем]

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Сюжет сохранен, изложение сокращено за счет обращений к другу и эмоционального орнамента: отброшены строфы I и VII–VIII, сохранена только центральная часть первоначальной композиции.

Тематические изменения. С отброшенными строфами первоначально ключевая тема девства полностью отпадает, а тема детства сокращается до упоминания в ст. 2. Отпадают вспомогательные образы нагого ребенка, Христа, Понятовского и «Давида»; тема творческой преемственности в строфе V (IV) пересказывается прямолинейнее, без вспомогательных образов (ср. предполагавшееся в черновике заглавие). Вместо программы «битва, пахота, творчество» выстраивается программа «битва, путь, пахота, ремесло».

Стилистические изменения. Отпадают приметы высокого стиля – восклицания и обращения. Соответственно и в ст. 15–16 поэтизм «чета зиждительных услуг» заменяется прозаизмами «начаток», «преподан» (малый семантический сдвиг вместо «подан»). Эта прозаизация усиливается в следующей строфе в ст. 17–20: устраняются «облачный» и «полет», сохраняются «надлежит» и «объем», добавляется «пройти... рашпилем» (лексическая кульминация) и т. д. Вслед снятию эмоционального орнамента в ст. 17 урано «увы». После ст. 12 – анжамбран с запятой на месте перелома от прошлого к будущему, синтаксическая кульминация.

XV

ЛИРИЧЕСКИЙ ПРОСТОР

Сергею Боброву

Что ни утро, в плененыи барьера,
Непогод обезбрежив брезент,
Чердаки и кресты монгольфьера
4 Вырываются в брезжущий тент.

Их напутствуют знаком беспалым,
Возвестившим пожар каланче,
И прощаются дали с опалом
8 На твоей догоревшей свече.

Утончаются взвитые скрепы,
Струнно высится стонущий альт;
Не накатом стократного склепа,
12 Парусиною вздулся асфальт.

Этот альт – только дек поднебесий,
Якорями напетая вервь,
Только утренних, струнных полесий
16 Колыханно-туманная верфь.

И когда твой блуждающий ангел
Испытает причалов напор,
Журавлями наложен, триангль
20 Отзвенит за тревогою хорд.

Приученный не вытерпит беркут,
И не сдержит твердынь карантин
Те, что – с тылу, бескрыло померкнут, –
24 Окрыленно вспылишь ты один.

ЛИРИЧЕСКИЙ ПРОСТОР («Что ни утро, в плененыи барьера...»). Впервые – БвТ. Заглавие и посвящение С.П. Боброву связано с его статьей «О лирической теме» («Труды и дни». 1913. № 1–2). Она представляла собой вариации на темы статьи Вяч. Иванова «Мысли о символизме» («Труды и дни», 1912, № 1). Основное ее положение: поэзия живет не содержанием и не формой, а соединяющим их лирическим порывом, «лирической действенностью». Именно этот лирический порыв рождает символы, которые превращают хаотическое переживание поэта в содержание стихов, а содержание в форму, вызывающую переживание у читателя. Так, в стихотворении Новалиса «Gern verweil' ich noch im Tale» – «в лирическом своем полете автор – только о себе; и – последнее свое утверждение <...>, разрешающее лирическую бурю, он так возносит всеми прежними своими усилиями, что оно становится в глазах читателя утверждением столь непомерной силы, что он должен ему подчиниться, и обетом, которому он должен верить». «Лестница, от поэта к читателю идущая, по теориям Маллармэ построенная, рисуется так: *Поэт* – созерцание – возмущение – настроение – *стихотворение* – внушение – настроение – постижение – *Читатель*. Эта лестница возникает в каждый данный момент; цепь таких лестниц возникает из всего стихотворения, образуя – если так можно выразиться – некий, меж поэтом и читателем безостановочно пролетающий, *лирический простор*. Сей простор мы уподобим равнине, над которой бегут грозы <...> Равниной жаждущей стелется душа чтеца, облаками громовыми проносятся вихри жизни <...> Между темным круговратным хаосом и драгоценными зелениями – божественной иллюзии гармоничное вознося торжество». «А задача ее <лирики> – *создать внутреннюю жизнь, создать движение в поэме*, которое связывает читателя и поэта. Создать тот *лирический простор*, о котором мы говорили» (с. 122–123, 130–131, 137; курсив С. Боброва). Статья была перепечатана отдельной брошюрой (М., 1914: это была первая книжка издательства «Центрифуга») с постскриптуом (с. 32): «Термин *Лирического простора* может быть мало понятным. Лирическое поле – было бы

более понятно, однако гораздо менее точно. Приведем здесь несколько строк из стихотворения Б. Пастернака того же заглавия» – и далее выписаны ст. 1–20 со ссылкой на БвТ. Для Пастернака в этой статье могли быть существенны не только понятия «силы», «вознесения», напряженного поля общения и т. д., но и рассуждения о разомкнутых метафорах, на которых строится «восходящий символизм», и о развернутых уподоблениях, на которых строится «символизм нисходящий» (с. 120–122): подобным образом построено и это стихотворение Пастернака. Подробный разбор его: [Флейшман 1976: 89–97].

Содержание: ‘поэтическое вдохновение возносит поэта от земли к небесам’. Эта картина облекается в метафорические и метонимические образы. (1) Творчество – это романтическая обстановка «чердака» непогодным утром после творческой ночи, с «крестами» церквей в окне и с оплывшим («опалом», «опаленной») «свечой» на столе (метонимии), оно уподобляется «пожару» (метафора), опасному для общества («каланча»). (2) Вознесение уподобляется сперва воздушному шару («монгольфьеру»), потом отчаливающему кораблю (создаваемому на «верфи», из дерева «струнных полесий», с «деком» и «якорями») и, наконец, взлетающему орлу («беркут», ср. образ орла в «Я рос...»). К ним примыкает и «блуждающий <в небе> ангел» (может быть, «заблудший», с намеком на демонизм искусства, как в стих. «Хор»?). При этом особенно выделено (2а) преодоление сопротивления – «обезбрежить», «плененье барьера», «карантин твердынь»; «скрепы», якорная «вервь», «причалов напор»; натягиваясь, они звучат: «стонущий альт», звенящий *триангла* (треугольник, ударный инструмент) за «хордами» (струнами). Образ небесных кораблей был в стих. С. Боброва «Опал» с илл. Н. Гончаровой в сб. «Вертоградари над лозами». Образ преодолеваемого «барьера» из ст. 1 станет ключевым в следующей книге Пастернака, «Поверх барьеров». (3) Небо в непогоду уподобляется брезентовому шатру («тенту», по-утреннему «брежжущему») – метафора. (4) Земля – это «склеп» многих поколений (метафора), но и ее «асфальт», увлекаемый взлетом поэта, вздувается к небу (очертания земли, монгольфьера и небесного шатра повторяют друг друга); а земные «дали» с «каланчой» напутствуют взлетающий шар, перекликаясь с ним «знаком беспалым» (столб дыма, надувавшего монгольфьер? после его взлета он становится сигналом пожара) (тоже метафора).

Эти образные ряды несколько раз пересекаются: «свеча» связана и с творческим пожаром, и с горячим воздухом монгольфьера; «кресты», протянутые вверх (как неназванные мачты), очертаниями перекликаются с «якорями», протянутыми вниз, а также с скрещениями канатов монгольфьера [Флейшман 1976]; «дек» – не только палуба, но и доска под струнами; вольные «журавли» сопоставлены с прирученным было «беркутом», и в то же время своим клином и кличем уподобляются звенящему «трианглю» (воздушный шар в небе тоже имеет вид треугольника острием вниз – [Флейшман]); «парусина» асфальта одинаково уподоблена и ткани монгольфьера, и парусу корабля, и брезенту небес. «Монгольфьер» рядом с «ладьей» упоминался уже в наброске «В пучинах собственного чада»; «первые аэростаты назывались “летучим кораблем”» [Флейшман 1976: 92].

Тематическая композиция: а) 2+2+2 строфы: (I) взлет – (II) земля – (III) взлет – (IV) поднебесье – (V) взлет – (VI) небо; б) 3+2+1 строфа: (I–III) взлет монгольфьера, (IV–V) корабля, (VI) беркута; в) 2+3+1 строфа: (I–II) свет и движение, (III–V) звук и напряжение, (VI) от напряжения к движению; г) 4+2 строфы: (I–IV) в настоящем времени и в 3-м лице, (V–VI) в будущем времени и во 2-м лице: «твой ангел – ты один».

Синтаксическая композиция – 3+3 строфы: в каждой половине стихотворения нарастает дробность фраз. Членение строф на фразы: (I–III) 4, 2+2, 1+1+2 стиха; (IV–VI) 4, 2+2, 1+1+1+1 стих.

Стиль, как показано, преимущественно метафорический; строфы III–IV выделены скоплением сравнений; строфа IV – единственная, в которой нет метафор, а только метонимии («напетая», «утренних, струнных полесий», «колыханно-туманная»). Так как все стихотворение представляет собой аллегорию, то отделить в нем прямые значения слов от переносных трудно. Если считать, что реальная картина в нем – взлет монгольфьера, то доля переносных словоупотреблений все равно очень высока: около 75%. Употребленными в прямом значении могут считаться разве что «брежущее» «утреннее» «утро», «непогода», «поднебесье», «монгольфьер», «взвитые скрепы» «причалов», которые его «не сдержат», «догоревшая свеча», «пожар с каланчи» (?). В ст. 8 «опал», кроме «оплыивания», ассоциируется с «опаленностью» свечи; в ст. 10 метафора «высится» оживляет этимологию слова «калът». В лексике прозаизмы представлены, главным образом, техническими терми-

нами (монгольфьеर, дек, триангла и пр.), а поэтизмы – наречиями «струнно, бескрыло, окрыленно, колыханно». Начало отмечено лексическим неологизмом «обезбрежив», середина – морфологическим неологизмом «колыханно-туманная», конец – семантическим неологизмом «вспылишь» (=‘взлетишь, как пыль’; ср. также «лейтмотивный у Пастернака портрет художника как воплощение гнева» [Флейшман 1976: 95, со ссылкой на Тинторетто и Маяковского в «Охранной грамоте»]). Адресат «ты» (строфы I, V–VI) остается неясен (С. Бобров в посвящении – тоже «близнец в небе»?). Его анtagонисты еще менее ясны (ст. 23 «те, что с тылу», ст. 5 совсем без подлежащего).

Стихотворный размер – 3-ст. анапест, подсказанный стихотворением Некрасова «Утро»; из него, почти дословно, – ст. 6 (у Некрасова – «Возвестили пожар с каланчи»; отмечено Б. Бухштабом (Некрасовский сб. 8. Л., 1984. С. 107)), из него же – небо в тучах, туман и, может быть, «в верхнем этаже» (на пастернаковском «чердаке») – самоубийство. Тот же размер – в стих. С. Боброва «Земля» (в «Вертоградарях над лозами»), тоже о посмертном взлете души в небо («И тогда, отделившись от тлена, Ты взнесешься – суров и один Непокорный и гордый из плена...» с подтекстом из Блока, «Ты свята, но я тебе не верю...»). Ритмическая кульминация – в середине стихотворения (III строфа: тяжелое сверхсхемное ударение «струнно» и резко повышенная доля дактилических словоразделов; легких сверхсхемных ударений в I–III строфах мало, в IV–VI вдвое больше). Рифмическая кульминация – в конце стихотворения (V строфа: все рифмы неточные, слово «триангла» необычно произносится в 3 слога, как «пилястр» в «Близнец»); в ст. 14–16 омофоническая рифма «вервь – верфь» (с намеком на паронимию «верх» – [Флейшман]), в ст. 21–23 опять неточная, в ст. 16 и 23 внутренние «колыханно-туманная», «с тылу – бескрыло»). Фоническая кульминация – в начале стихотворения (I строфа: аллитерация «барьер – обезбрежив – брезент – брезжущий»; II строфа – паронимическая метафора «опал»). Менее заметны аллитерации в ст. 10–11 (*сто–с*), 15 (*трн*), 19–20 (*трп–рд, тз*). Ассонансы преимущественно на А (в серединных строфах), на Е (в начальной) и на И (в конечной).

«В стихотворении отразились семейные рассказы о полете на воздушном шаре в июле 1881 г. дяди Пастернака, изобретателя и журналиста М.Ф. Фрейденберга» [Баевский, комм. II: 331]. Образ монгольфьера в сочетании с образом корабля появлялся у Пастер-

нака еще в ранних стихотворных опытах: «Как привиденье Монгольфьера, с собой приведшего ладью...».

Автокомментарий в письме к С. Боброву 27 сентября 1913 г.: «Одного я боюсь теперь <...> – это все усиливающейся у меня риторики <...> Вот и этот взлет, который я тебе посвящаю, страдает, кажется, тем же недостатком, и образ города на привязи, срывающегося в осенне плаванье, проведен в нем неясно. <...> триангль – музыкальный треугольник в большом оркестре. Беркут, конечно, имеет больше сходства со степным орлом, когда он покоряется обычному ударению на последнем слоге. Но и пораженный в первый слог, он, может быть, не лишится оперенья». (Академический словарь 1847 г. дает в слове «беркут» тюркское ударение на втором слоге, другие словари – на первом.)

XVI

Ночью... со связками зрелых горелок,

Ночью... с сумою дорожной луны,

Днем ты дохнешь на полуденный щелок,

4 Днем, на седую золу головни.

День не всегда ль порошился щепоткой

Сонных огней, угрызением угля?

Ночь не горела ль огнем самородка

8 Жалами стульев, словами улья?

О, просыпайтесь, как лаззарони

С жарким, припавшим к панели челом!

Слышите исповедь в пьяном поклоне? –

12 «Был в сновидения ночью подъем».

Ночью, – ниспал твой ослабнувший пояс,

И расступилась смущенная чернь...

Днем он тайм поцелуем пропоиц.

16 Льнущих губами к оправе цистерн.

«НОЧЬЮ... СО СВЯЗКАМИ ЗРЕЛЫХ ГОРЕЛОК...» Впервые –

БвТ.

Содержание: противопоставление творческой ночи и обессиленного дня. Оно прямо высказано в строке 12 «Был в сновидения

ночью подъем», перекликающейся с монгольфьером в «Лирическом просторе». С ночью связаны мотивы: (в строфах I–II) горение, огонь, золото, луна, растительность, зрелость, путь, взволнованная неусидчивость и пчелиная плодотворность (ст. 8), слово; (в строфе III) исповедь, жар, хмель, сновидение, подъем; (в строфе IV) обнажение, раскрытие, одиночество. С днем: (в строфах I–II) солнечные огни, головни, уголья, зола, настоящий на ней щелок, малость, прах, седина, тоска (ст. 6); (в строфе IV) многолюдство, трезвость. В ст. 1–10 преобладают образы огня, в ст. 11–16 – образы влаги. «Горелка (простореч.) – здесь: выющееся садовое растение» [Баевский, комм. II: 332]; но значения «рожок с пламенем», «водка» и, может быть, «игра», конечно, тоже здесь присутствуют: именно ‘горящие рожки’ образуют параллелизм с лунным светом и контраст с отгоревшим пеплом. Это двусмысленное слово первым было вычеркнуто при попытке переработки для «Начальной поры». *Лаззарони* (итал. произношение, по-русски чаще «лаццарони») – неаполитанские нищие, традиционно-романтическое воплощение стихийного артистического безделья; здесь они противоположно ассоциируются и с художественной богемой (ср. «Пиршество»), и с «чернью» и «пропойцами» ст. 14–15. Наименее ясен контраст в последней строфе: в ст. 13–14, как кажется, ночной образ – эротический («распоясать чресла»), в ст. 15–16 дневной образ – псевдоэротический («пропойцы» тянутся «поцелуями» всего лишь к трезвой воде бассейнов); но кто «ты» в ст. 13 (поэт в пьяной исповеди перед чернью?) и кто «он» в ст. 15 (его душевный и плотский «подъем»?), остается не совсем понятно.

Композиционная кульминация – III строфа. Она выделена (а) тематически – тем, что только в ней образ ночи не сопровождается образом дня (последовательность образов по строфам: «ночь и день – день и ночь – ночь – ночь и день»); (б) интонационно – обращением и восклицанием (подготовленным вопросами во II строфе); (в) синтаксически – тем, что только в ней от начала к концу строфы предложения укорачиваются (членение строф на фразы: 1+1+2, 2+2, 2+1+1, [1+1]+2); (г) стилистически – единственным в стихотворении сравнением и почти единственной метонимией «в пьяном поклоне» (другая – в ст. 2, все остальные тропы – метафоры); (д) ритмически – единственным пропуском ударения внутри стиха (ст. 9; пропуск ударения в начале ст. 14 более традиционен); (е) рифмически – тем, что это единственная строфа, в которой нет

неточных рифм; в остальных неточными являются мужские рифмы (это редкость), а в IV строфе – и женская.

В лексике – немногочисленные прозаизмы («цистерны», «щелок», может быть, «горелки»), неологизм «порошиться»; многозначное слово «горелки» резко выделяет начало стихотворения (а «цистерны» – конец). Стилистическая кульминация – во II строфе: здесь необычные метафоры «щепотка огней» (ср. выше «связки горелок» и «сумка луны»), «угрызенье угля» (за то, что его огни – солнечные и скучные?) и непонятные «жала стульев» (взволнованному поэту не сидится при сочинении стихов? «жала» здесь – от смежного образа улья). В строфах I–II доля переносных словоупотреблений очень высока (ок. двух третей), в III–IV контрастно очень низка (меньше трети). Употребленными в прямом значении можно считать только ключевые ст. 12–14, а кроме них, разве что «ночь», «день», «полуденный», «всегда», «просыпайтесь», «слушайте», «цистерны», «пропойцы», «губы». В ст. 2 двусмысленность: относится ли слово «дорожной» к суме или луне? Литературное произношение в слове «щелок» (не «щолок»), просторечное ударение в слове «улья».

Стихотворный размер – 4-ст. дактиль, отчетливой семантической окраски не имеющий (у символистов он ассоциировался с некоторой торжественностью: «Юноша бледный со взором горящим...» Брюсова). В теме ночи преобладают женские словоразделы, в теме дня – мужские (стилизуясь под ключевые, повторяющиеся слова «ночью...» и «днем...»). Мужские рифмы в первой половине стихотворения – открытые, во второй закрытые. Среди ассонансов резко преобладает ударное О (особенно в начале стихотворения) – из-за слов «ночью» и «днем»; ударное А заметно лишь со II строфы. Аллитерации наиболее подчеркнуты во II строфе (фонетическая кульминация совпадает со стилистической: угр–гр–угль–ль–уль), слабее в ст. 1 (рел) и 9–12 (пр–па–нь).

Черновики незавершенной переработки:

- 1 а) Ночью... со связками ставенных щелок
- б) Ночью в сердечках и усиках щелок
- 3 а) Дуешь ты днем на полуденный пепел
- 5 а) День не всегда ль порошился коротко
- 1 в) Ночью – в ----- и полиловевших

- 2 а) Стрелках, сердечках - - - - щелей
3 б) Дуешь ты днем на золу головешек
4 а) С выжженной стрелкой - - - - челе
5 б) День промелькнет перемежкой короткой
11 а) Слышите исповедь в пьяном уроне? –

XVII

ЗИМА

Вере Станевич

Прижимаюсь щекою к улитке
Вокруг себя перевитой зимы:
Полнощумны раздумия в свитке
4 Котловинной, бугорчатой тьмы.

Это раковины ли сказанье,
Или слуха покорная сонь,
Замечтавшись, слагает пыланье
8 С камелька изразцовый огонь.

Под горячей щекой я нащупал
За подворья отброшенный шаг.
Разве нынче и полночи купол
12 Не разросшийся гомон в ушах?

Подымаются вздохи отдушин,
Одиноко заклятье: «Распрячь!»
Черным храпом карет перекущен
16 За подвал подтекающий плач.

И невыполнотые заносы
На оконный ползут парапет.
За стаканчиками купороса
20 Ничего не бывало, и нет.

Над пучиною черного хода,
Истерзавши рубашку в конец, –
Обнаженный, в поля, на свободу
24 Вырываются бледный близнец.

Это – жуткие все прибаутки
И назревшие невдалеке,

Их зима из ракушечьей будки
28 Нашептала горячей щеке.

И о том, веселился иль плакал
И любим пешеход иль нелюб,
Мне споет океанский оракул
32 Перламутровой полостью губ.

ЗИМА («Прижимаюсь щекою к улитке...»). Впервые – БВТ. Посвящение – *В.О. Станевич* (см. с. 16); в молодости она увлекалась спиритизмом, что может быть существенно для темы «гадания» в этом стиховорении. Одно из двух самых длинных стихотворений в БВТ.

Содержание. – Строфы I–II, VII–VIII: ‘зимней ночью, засыпая на подушке, при погасающем камине, герой прислушивается к ночному шуму (ст. 6, 7–8, 9, 28); это как бы его святочное гадание о своем счастье и несчастье («оракул», ст. 29–32)’. «Раковина», «улитка» – одновременно и слух в ушной раковине, и ночь, шумящая, как морская раковина, приложенная к уху (ст. 5, 27, 31–32 о «перламутровой полости»; ср. стих. О. Мандельштама «Раковина», напечатанное в апреле 1913); отсюда в ст. 2–3 образ «вокруг себя перевитой зимы» – может быть, с намеком на зимний солнцеворот перед святками, на метельные смерчики (ср. «Кубок метелей» А. Белого, в которого была влюблена В. Станевич) и на «свиток» судьбы (анаграмма «святок»?). – Строфы III–IV: ‘ночные шумы доносятся с дальних подворий (ст. 10), с высоты (11), из-под земли (13, 16), с близких улиц (14–15)’, о них говорится все более динамично (глаголы в ст. 10, 12, 13, 15), эмоционально («вздохи», «заклятье», «плач»), контраст между плачем подвалов и храпом карат), интонационно напряженно (вопрос и восклицание в ст. 12, 14). – Строфы VI, VIII: тематическая и эмоциональная кульминация, ст. 21–24: ‘герой раздваивается, «близнец» его вырывается в пространство и отождествляется с носителямиочных шумов. Обычно гадающий гадает о себе по шагам за окном («Светлана» Жуковского, «Гадания» Фета, ср. ст. 10); теперь он гадает о своем близнецце, дальнем пешеходе (ст. 29–30)’ – это такое же отождествление поэта и мира в концовке, каким было отождествление раковины-уха и раковины-ночи в зчине. Слова «любим пешеход иль нелюб» – прямая перефразировка гадательной формулы «любит-не-любит»,

они напоминают стих. «Близнецы» с образами Кастора и Поллукса над возлюбленной. Слова «И невыполненные заносы» напоминают «снег пололи» из «Светланы» Жуковского. Кульминационный мотив побега из города в поля (в «истерзанных» одеждах) перекликается со стих. А. Белого «В полях», «Полевой пророк» и «Побег» (сб. «Пепел», цикл «Безумие»), написанных тем же 3-ст. анапестом.

Композиция строф I–IV, VI–VIII: 2+2+1+2 (экспозиция, нарастание, кульминация и резюме с развязкой). В эту последовательность вклинивается строфа V, как бы альтернативный вариант развязки: ‘ночные шумы были мнимыми’, «ничего не бывало и нет». *Паритет* – собств. ограда, здесь – наружный подоконник, ср. польск. *parapet*. *Стаканчики* серной («купоросной») кислоты ставились между оконными рамами, чтобы не запотевали стекла, – эта черта современного быта резко контрастирует с «камельком», «подворьем» и «оракулом». При переработке 1928 г. именно эта развязка была сохранена, а строфы VI–VIII отброшены.

Синтаксис подчеркивает тематическую композицию: членение 4-стиший на фразы почти всюду 2+2, и лишь в IV строфе (нарастание напряжения) 1+1+2, а в VI и VIII (кульминация и развязка) – 4, без дробления. Во II строфе после ст. 6, где мог бы ожидаться вопросительный знак, стоит запятая, создавая двусмысленность («сонь, замечавшись, слагает пыланье»): видимо, вопросительный знак не поставлен во избежание преждевременного напряжения интонации.

Стиль преимущественно метафорический: метафор втрое больше, чем метонимий (на 23 метафоры – 13 существительных, 3 прилагательных, 7 глаголов – приходится 8 метонимий и 1 сомнительный случай «за подвал подтекающий плач»: плач из сырых подвалов или плач, как подвальная сырость?). Наиболее детализированы, как сказано, метафоры «раковина» и «близнец»; глагольными метафорами отмечены начала I, III, IV, V строф. Первая половина стихотворения насыщена тропами гуще: здесь 7 из 9 метонимий («котловинная, бугорчатая тьма» – ночь над ямами и буграми, «изразцовый огонь», «черный храп карет» и др.), два затушеванных сравнения (сонь – «сказанье раковины», купол полночи – «гомон в ушах»), перифраз («слагает пыланье с камелька»), малые семантические сдвиги («одиноко заклятье» = ‘в безмолвии звучит приказ’). Два предложных аграмматизма: «с камелька слагает пыланье огонь» (вм. «в камельке», в подтексте – фразеологизм «слагает ска-

занье») и «над пучиною черного хода в поля вырываются близнец» (вм., по-видимому, «из пучины»; предлог «над», может быть, намекает, что близнец – это звезда). Оксиморон – «жуткие прибаутки». Употребленными в прямом значении (и определяющими для понимания текста) можно считать разве что «зима», «ночь», «полночь», «заносы», «оконные» «стаканчики», «пыланье огня в камельке», «прижимаюсь щекою», «горячая щека», «слух», «в ушах» «нынче», «невдалеке» – «черный ход», «подворья», «подвалы», «плач», «храп карет», «сонь», «веселился иль плакал, любим иль нелюб», «не бывало»; в прямом ли значении «истерзавши рубашку, в поля, на свободу вырываются бледный близнец», неясно. Лексика нейтральна (выпадают лишь «сонь», «гомон», «прибаутки», «нелюб»; русский фон усиливают «камелек» и «подворье»). Выдержано настоящее время, лишь в ст. 20 и 28–30 появляется прошедшее (перфект), а в ст. 31 (концовка) будущее.

Стихотворный размер – 3-ст. анапест, через него – ассоциации с «Все оденут сегодня пальто» (тема любви в VIII строфе) и «Лирическим простором» (тема ночи переосмысливается как творческое вознесение, ср. промежуточное «Ночью... со связками...»). Ритмическая кульминация – пропуски ударений в ст. 5 и, главное, 17, 19 (псевдоконцовочная строфа V) и ст. 26: они окружают сюжетную кульминацию в строфе VI. Фонически выделен внутренней рифмой ст. 25, начало развязки («жуткие... прибаутки»). Лексически редкие женские рифмы – в строфах III, IV (нарастание напряжения) и VIII (концовка). Среди ассонансов господствуют, чередуясь, ударные А и О, только начальная строфа выделена ударным И; примечательно обилие ударного У («мрачный» звуковой колорит). Среди аллитераций заметнее всего ч–ш–щ в ст. 9–12, 21–22 и 27–28), пр–р (14–15), ли–ил–лю (29–30); см. также ст. 6, 16, 20, 24, 32.

Переработка для «Начальной поры»:

ЗИМА

Прижимаюсь щекою к воронке
Завитой, как улитка, зимы.
«По местам, кто не хочет, – к сторонке!»

4 Шумы-шорохи, гром кутерьмы.

«Значит – в “море волнуется”? В повесть,
Завивающуюся жгутом,

Где вступают в черед, не готовясь?

8 Значит – в жизнь? Значит – в повесть о том,

Как нечаян конец? Об уморе,

Смехе, сутолоке, беготне?

Значит – вправду волнуется море

12 *И стихает, не справлясь о дне?»*

Это раковины ли гуденье,

Пересуды ли комнат-тихонь,

Со своей ли поссорившись тенью,

16 *Громыхает заслонкой огонь?*

Поднимаются вздохи отдушин

И осматриваются – и в плач.

Черным храпом карет перекущен,

20 *В белом облаке скачет лихач.*

И невыполненные заносы

На оконный ползут парапет.

За стаканчиками купороса

24 *Ничего не бывало и нет.*

Черновики переработки:

1 а) Прижимаюсь щекой как к воронке

б) Прижимаюсь щекой к завитку

в) Прижимаюсь щекою к раструбу

3 а–б) [Хохотки], недомолвки

в) Крик ворон, недомолвки, обронки

4 а) Бугорчатой ракушечной тьмы

б) Хохотки и - - - - тьмы

3–4 г) Недомолвки, загадки, обронки

в) Винтовой и воркующей тьмы

5–12 отсутствуют

Это раковины ли гуденье?

14–16 а) Но [ко] - - - - тихонь

б) Это нравы ли комнат тихонь

а) Проплывает китайскою тенью

а) С - - - - на пол огонь

14–16 в) Приоткрывший заслонку огонь

г) Но прикрывши заслонку огонь

а) Проплывает китайскою тенью

б–в) Мимо (ж) [Вглубь]

г) Вдоль дивящихся комнат-тихонь

- 14–16 д) Но откинув заслонку огонь
 б) Улетает китайскою тенью
 д) Мимо рдеющих комнат-тихонь
- 16а–16г Под горячей щекой я нашупал *и т. д.*
- 17–20 а) Подымаются вздохи отдушин,
 В белом облаке скакет лихач
 Черным храпом карет перекущен
 За подвал подтекающий плач

«НАЧАЛЬНАЯ ПОРА». Сохранена только строфа V (ложная концовка становится настоящей), последующие строфы отброшены; из предыдущих строф сохранены лишь отдельные строки, вписаны две новые строфы (II–III). В результате первоначальная тема гадания почти теряется.

Тематические изменения. Вводится новый образ, своей бытовой домашностью резко выпадающий из образности БвТ, – «море волнуется». «Имеется в виду детская игра, участники которой дают себе названия рыб или морских животных и по очереди следуют за ведущим, рассказывающим повесть, в которую включены эти названия; при внезапном возгласе “море волнуется!” все бросаются занимать места, а оставшийся без места водит» [Баевский, комм. I: 451]. Это становится символом неожиданности и непредсказуемости жизни и смерти, от которой естественно искать ориентира в гадании. Но эта непредсказуемость представлена как игровая, веселая и нестрашная (ст. 9–10), а гадание – как непонятное, отрывочное и пугающее. Композиция – 3+2+1 строфа с постепенным расширением пространства: прислушиваясь к зиме, герой слышит «шумы-шорохи» сперва игровые (I–III), потом комнатные, все более громкие, потом уличные, все более страшные и зримые (IV–V); но когда услышанное и увиденное возвращается в комнату сквозь проясненное купоросом окно, оно исчезает (VI). Перелом от светлого к темному – в ст. 15–16, огонь и его тень (ср. переработку «Эдема», ст. 13–14). Подчеркнуто двусмысленны слова «умора» (ст. 9, «мор» и «потеха»), «о дне» (ст. 12, смертное дно жизненного моря и день его достижения) и едва ли не «раковина» (ст. 13, ушная и кухонная).

Стилистические и стиховые изменения. Домашняя образность детской игры подчеркнута прерывистыми вопросительными предложениями (строфы II–III); синтаксическая кульминация – анжамбманы в ст. 5 и особенно ст. 8. На переломе (ст. 13–14) вопросы становятся более ровными и меняют тему: не о жизни-игре, а о

вопрошании жизни. Лексические прозаизмы мало заметны («кутерьма», «умора»). Стих выделяет начальную часть стихотворения отяжеляющими ударениями на 1-м слоге (ст. 4, 5, 8, 10–11, 19), а вторую, наоборот, облегчающими пропусками ударения на 6-м слоге (ст. 6, 13, 18, это подготовка концовочных ст. 21, 23; ср. иную тенденцию в переработке «Все наденут сегодня пальто...»).

XVIII

За обрывками редкого сада,

За решеткой глухого жилья,

Раскатившееся эспланадой

4 Перед небом – пустая земля.

Прибывают немые широты,

Убыл по миру пущенный гул,

Как отсроченный день эшафота,

8 Горизонт в глубину отшагнул.

Дети дня, мы сносить не привыкли

Этот запада гибнущий срок,

Мы, надолго отлившие в тигле

12 Обиходный и легкий восток.

Но что скажешь ты, вздох по наслышке,

На зачатый тобою прогон,

Когда ширью грудного излишка

16 Нагнетаем, плывет небосклон?

«ЗА ОБРЫВКАМИ РЕДКОГО САДА...» Впервые – БВТ. Размером и отчасти образностью связано со стих. «Лирический простор».

Автограф (в собр. С.В. Смолицкого) с дополнительной 5-й строфой:

(I) За обрывками редкого сада...

(II) Прибывают немые широты...

(III) Дети дня, мы сносить не привыкли...

(IV) Но что скажешь ты, вздох понаслышке,

На зачатый тобою прогон,

Когда, ширью грудного излишка

Нагнетаем, плывет небосклон,

(V) Когда, верующего походкой,
Что скитался стезею воды,
Никуда, по следам околотка,
Не ведут рассыпные следы?

Ключевой образ (в III строфе, центральной в 5-строфном варианте) «Дети дня...» полемизирует с программным для раннего символизма стих. Д. Мережковского «Дети ночи» (1893; отмечено Р. Врооном): «Устремляя наши очи На бледнеющий восток, Дети скорби, дети ночи, Ждем, придет ли наш пророк... Умирая, мы тоскуем О несозданных мириах... Погребенных воскресенье И, среди глубокой тьмы, Петуха ночное пенье, Холод утра – это мы. Мы – над бездною ступени, Дети мрака, солнца ждем, Свет увидим и, как тени, Мы в лучах его умрем». Пастернак говорит от лица следующего поколения, рожденного для света и создающего (в *тигле*, плавильном горшке) мир будущего. «Запад» и «восток» противопоставляются как закат и восход (ср. образы утра в «Лирическом просторе» и в «Хоре»); но, конечно, неминуемы и ассоциации с Европой символизма и Россией «Лирики» и будущей «Центрифуги» (ср. «самогуды» в «Хоре» и русскую тему в стихах для «Руконога»). Русская образность присутствовала уже в предыдущем стихотворении «Зима».

Композиция 5-строфного варианта – 2+1+2. Стrophы I–II – обреченность «запада»: мир пустеет, редеет, немеет, небу грозит «подступ ночи» (выражение из правки 1928 г.) и эшафот; *эспланада* (ст. 3) в фортификации – открытое место перед городской цитаделью. Стrophа III, кульминация – контраст гибнущего запада и новосозданного востока. Стrophы IV–V – сомнение в своем новом пути («прогоне», ср. ст. 19–20 в «Близнецах» и потом «дорожный погон» в «Мельхиоре»): небо, вздуваясь, налегает на землю, и у «детей дня» нет веры, которая дает силы ходить по водам. Начальная часть излагается в 3-м лице, центральная – от лица «мы», последняя – в обращении к «ты» с вопросом. V строфа как слишком безнадежная была отброшена, после этого IV строфа, став концовкой, могла пониматься (по связи с «Лирическим простором») как утренний взлет воздушного шара, распираемого вдохновением.

Синтаксическая композиция – кольцевая: членение 4-стиший на фразы: 4, 1+1+2, 2+2, 4. В 5-строфном же варианте последняя фраза растягивалась на целых 8 строк (IV и V строфы) как сильно выделенная концовка.

Стиль: начало стихотворения выделено сравнениями (ст. 3 и 7, где пространство сравнивается с временем); кульминация, как сказано, метафорами «день», «запад», «восток»; конец – метафорой-олицетворением «что скажешь ты, вздох» (т. е. ‘что значит эта тревога’). Другие метафоры в ст. 1 («обрывки»), 12 («обиходный» – живой, органичный), 6, 8, 11, 16 (глаголы и причастия); метонимии в ст. 5, 15 («широты», «ширь»): ‘все больше в мире молчания, все меньше звука’), 10 («гибнущий срок»); неясно, метафора или метонимия «грудной излишек» небосклона в ст. 15–16 (он тяжелеет, как наши вздохи, или в ответ на наши вздохи?). Доля переносных словоупотреблений очень высокая – около трех четвертей; меньше всего тропов в I строфе, больше всего в последней (в прямом значении в ней только «небосклон»). Двусмыслиенные выражения «по миру пущенный гул» (‘в пространство’ и ‘в нищенство’) и «вздох понаслышке» (‘сомнительный’ и, наоборот, ‘слышимый’). В лексике выделяются, с одной стороны, европейские техницизмы «эспланада», «тигель», отчасти «эшафот», с другой – русизмы «зачатый тобою прогон» и отчасти «отшагнул».

Стихотворный размер – 3-ст. анапест; кроме «Лирического простора» и «Мельхиора», он перекликается с «Все оденут сегодня пальто» (образ сада в ст. 1). Ритмически выделены пропусками ударений начальная строфа (ст. 3) и, в 5-строфном варианте, последняя (ст. 17); сгущением обычных сверхсхемных ударений на 1-м слоге выделена смысловая кульминация в III строфе, менее обычными сверхсхемными ударениями на 2-м слоге – концовка в IV строфе, ст. 13, 15. Неточная мужская рифма в I строфе, неточные женские в III и (слабее) в IV строфах. В фонике строфы последовательно ассонированы на А, У, О, О (в соответствии с гласными в рифмах); первые две строфы меньше насыщены согласными, последние две – больше. Аллитерацией на *r–ртк–ркт* выделена начальная строфа (фонетическая кульминация), дальше аллитерации единичны (*n, г, д, ш, н* в ст. 4, 6, 8, 9 и в концовочных 15–16).

Черновики переработки – только для II строфы:

- 1 а) Дети дня, мы к нему не привыкли
- 2 а) а) К этой гибели
- 3 а) а) Мы, отлившие

На полях рифма: шесток–желток

- 1 б) б) Мы к тревоге еще не привыкли,
- 2 б) б) Подступ ночи, как террор, жесток,
- 3 б) б) В нас играет, как золото в тигле
- 4 б) б) Рядовой, обиходный восток

XIX

ХОР

Ю. Анисимову

Жду, скоро ли с лесов дитя,
Вершиной в снежном хоре
Падет, главою очертя
В пучину ораторий.

(Вариант темы)

- Уступами восходит хор,
Хребтами канделябр:
Сначала – дол, потом – простор
4 За всем – слепой октябрь.

Сперва – плетень, над ним – леса,
За всем – скрипучий блок.
Рассветно строясь, голоса

8 Уходят в потолок.

Сначала – рань, сначала рябь,
Сначала – сеть сорок
Потом – в туман, понтоном в хлябь

12 Возводится восток.

Сперва – жжешь вдоволь жирандоль,
Потом – сгорает зря;
За всем – на сотни стогн оттоль

16 Разгулы октября.

Но будут певчие молчать,
Как станет звать дитя.
Сорвется хоровая рать,

20 Главою очертя.

О, разве сам я не таков,
Не внятно одинок?

И разве хоры городов
24 Не певчими у ног?

Когда, оглядываясь вспять,
Дворцы мне стих сдадут,
Не мне ль тогда по ним ступать

28 Стопами самогуд?

ХОР («Уступами восходит хор...»). Впервые – БвТ. Как программное стихотворение, посвящено Ю.П. Анисимову, вокруг которого группировались «Сердарда» и «Лирика»; о нем – выше, с. 16, его характеристика – в «Людях и положениях», <Ш>, 10.

Заглавное слово «хор» выступает сразу в нескольких своих значениях: 1) многоголосная песня, звуки которой взлетают ввысь (ст. 7–8); 2) строй певчих, расположенных, как часто, рядами, задние выше передних (ст. 1); 3) соборное дионисийское единство народа, из которого в трагическом «восхождении» выделяется герой-протагонист – по «Символике эстетических начал» Вяч. Иванова (ст. 21–24); 4) в профессиональном языке – группа струн, настроенных в унисон, в том числе группа органных труб, управляемых одной клавишей. Этот последний образ неназванного органа подкрепляется в ст. 1 («уступами восходят» органные трубы, как снежная вершина в эпиграфе; уступчатая и ступенчатая органная клавиатура), ст. 23–24 («хоры городов» – поднимающийся лес городских труб, прикрытых крышечками, как трубы органа) и ст. 27–28 («ступать стопами самогуд» – об игре органиста на педалях инструмента).

Содержание: творческое вознесение поэта над миром – та же тема, что в «Лирическом просторе» (утренний взлет над городом), «За обрывками редкого сада...» (творимый «восток»), «Эдеме» (тот же 4-3-ст. ямб, «снег живых мощей» перекликается с эпиграфом). Но здесь, в противоположность «Эдему», подчеркнуто трагическое одиночество поэта на фоне хора (ср. в «Лесном»: «то хор, то одинокий некто»). Композиция – 4+1+(1+1): вознесение хора (строфы I–IV), обособление трагического героя (строка V), его одиночное торжество (строфы VI–VII).

Вознесение хора (строфы I–IV). Время – утро после творческой ночи (ст. 7, 13–14; *жирандоль* – подсвечник на несколько свечей, ср. «Лирический простор», ст. 8; пение *a la splendeur magique des girandoles de cette nuit rieuse comme le jour* упоминается в эпиграфе

из А. Бертрана к «Вертоградарям над лозами» С. Боброва), оно – осеннее, ненастное (ст. 4, 11–12, 16). Пространство развертывается снизу вверх: дол, плетень, леса, птичьи стаи в небе, влажные тучи и простор с кругозором «на сотни стогн» (*стогны* – площасти, как в «Близнец на корме», ст. 12). Картина подъема подкрепляется строительными образами: леса (строительные, как в эпиграфе), скрипучий блок, ponton (всплыает во влаге, как монгольфьер «Лирического простора» в воздухе), «возводится» восток. Ряд образов может быть понят как иконическое изображение музыки (подобно «трезубцу» в «Венеции»): «уступы» – запись вновь вступающих голосов на нотных станах; «леса» – линии строк, пересекаемые знаками нот; «плетень» – знаки диезов (ср. «над плетнем симфонии загоралось солнце Ван Гога» в «Охранной грамоте», I, 3); «блок» – фигура сопранового, альтового или тенорового ключа, напоминающая строительную лебедку; «сеть сорок» – знаки нот с хвостиками; «понтон» – знаки лиг.

Трагическая кульминация (строфа V и эпиграф). Неожиданный образ зовущего дитя в ст. 18 становится понятен только благодаря образу падающего дитя в эпиграфе (редчайший в русской поэзии случай авторского эпиграфа-варианта), но вполне разъясняется только сюжетом еще не написанной, но, видимо, задуманной «Истории одной контрактавы», где органист в экстазе вдохновения не слышит крик своего ребенка, забравшегося в органный механизм, и губит его. На этом хор умолкает, «срывается», и носителем трагизма остается только одинокий поэт-протагонист – артист, который превыше добра и зла. В подтексте здесь статья Вяч. Иванова «О существе трагедии» («Труды и дни», 1912, № 6, с эпиграфом из стих. А. Скалдина «Зодиак – Близнецы»: под близнецами имеются в виду Аполлон и Дионис): всякое произведение искусства «восходит» с Аполлоном от раздельных форм к единой верховой форме, а потом склоняется «к некоему срыву», катастрофе, символом которой является Дионис, «бог разрыва», «дитя», «жертва», которую растерзывают Титаны, как в «Вакханках» Еврипида Агава в экстазе растерзывает собственного сына. Ср. у него же в «Символике эстетических начал» – о том, как из безличного хора-дифирамба «подъемляется возвышенный образ трагического героя, выявляясь в своей личной особенности, – героя, осужденного на гибель за это свое выделение и отличие», ибо дифирамб – это жертвеннное служение, «и выступающий на

середину круга – жертва». Подтекстовый мотив двойничества Аполлона и Диониса включает стихотворение в общую символику «близнецов» в сборнике.

Одиночное торжество (строфы VI–VII). Образ поэта как одиночного актера на сцене позже возникает у Пастернака в «Письмах из Тулы», «О, знал бы я...», «Гамлете» и др. Здесь он одновременно и жертва (ст. 21: «таков» – видимо, как гибнущее дитя) и, благодаря этой жертве, – победитель. Через «Девушка пела в церковном хоре...» Блока (ср. ст. 6!), где гибнет не дитя, а весь мир, возможно отождествление поэта с Христом. Ст. 26 «дворцы мне стих сдаут» – это социальный аспект бунтарской сущности поэзии, а также мысль Вяч. Иванова о всенародности нового соборного искусства; а образ в ст. 28 «самогуд» (гусли-самогуды русского фольклора) добавляют к этому еще и национальный аспект, противопоставление «возводимого востока» гибнущему западу (см. выше, о «За обрывками редкого сада...»). Тема поэта, который выше царей и дворцов, может напоминать, в частности, о Державине, Пушкине и Блоке («Клеопатра»).

В **синтаксисе** – единообразное членение строф на фразы в 2+2 строки, и только концовочная строфа выделена 4-строчной фразой. Начальная часть представляет собой ряд параллелизмов «сначала... потом... за всем...», удлиняющихся от 2 до 4 строк.

Стиль, как видно из сказанного, преимущественно метафорический. Сравнения – в ст. 1–2, 11–12, 23–24; игра двусмысленностями – в ст. 16, где «разгулы октября» – как «просторы», так и «буйства», и в ст. 19, где «сорвется» применительно к ребенку означает «упадет», а к хору – «замолкнет». Кульминация выделена резкой аномалией «главою очертя» (вместо «очертя голову»); по воспоминаниям С.П. Боброва, неправильность была ненамеренной, а в правке 1928 г. Пастернак вычеркнул эти строчки первыми. Видимо, этот (повторенный в эпиграфе!) оборот должен был лучше передать путь полета вниз. Вдобавок, в ст. 20 это смелая метонимия: движение «дитяти» приписано «хоровой рати». В ослабленном виде теми же приемами выделены начало и конец стихотворения: метонимии в ст. 4 «слепой», 7 «рассветно», 26 «дворцы», языковые аномалии в ст. 2 «каделябр(ов)», 28 «самогуд(ов)». Малый семантический сдвиг «внятно» вместо «явно» (ст. 22) – видимо, под влиянием общей слуховой образности стихотворения. Доля переносных словоупотреблений высокая (ок. 60%), в последней строфе нет ни одного сло-

ва в прямом значении. Лексика приподнятая (особенно в середине: «хлябь», «на сотни стогн оттолъ»), отговаривающие прозаизмы мало заметны («понтон», «жирандоль»). Кульминация вводится интонационным напряжением в союзе «но», развязка усиlena тремя риторическими вопросами.

Стихотворный размер – 4–3-ст. ямб с мужскими окончаниями, как в «Эдеме» («вариант» в эпиграфе – с мужскими и женскими окончаниями). Неточная рифма в зчине (ст. 2–4). Среди ассонансов преобладает ударное А и в меньшей степени О; наиболее резкое преобладание А – в кульминации (строфа V) и в концовке (строфа VIII), где О исчезает совсем. Сгущение аллитераций, близких к внутренним рифмам, – в строфе III (*рань–туман, потом–понтоном, р–р, с–с, воз–вос*), затем более редкие аллитерации в ст. 13, 15, 19, 23, 27–28 (*ж–ж, с–т–ст, орв–оров–р, оры–оро, стп–стп–с*).

Семантическая традиция размера, развившаяся (из немецких гимнов) в русской поэзии нач. XX в., – программные «кредо». Для основной темы «поэт превыше добра и зла» подтекстами являются известные стихотворения Н. Минского «Два пути» («Нет двух путей добра и зла, Есть два пути добра...») и В. Брюсова «Царю Северного полюса», 9 («...Равно и жить и умереть, Равны Любовь и Грех...»), а в конечном счете «Баллада Редингской тюрьмы» О. Уайльда (все убивают любимых); для отдельных мотивовср. также «Одиночество» Д. Мережковского, «Уход царя» Вяч. Иванова и особенно «Был чудный майский день в Москве...» Фета (похороны ребенка и хор за гробом, звучащий «стройно, как орган»). Из стихов, написанных другими размерами, ощутима перекличка с «Девушка пела в церковном хоре...» Блока (где тоже «пла-кал ребенок»).

Для «**Начальной поры**» Пастернак дважды пробовал заменить в V строфе строку «[Голову] очертя», но потом отказался от этого и вычеркнул стихотворение из книги.

XX

НОЧНОЕ ПАННО

Когда мечтой двояковогнутой
Витрину сумерки покроют,

Меня сведет в твое инкогнито
4 Мой телефонный целлULOид.

Да, это надо так, чтоб скучились
К свече преданья коридоров;
Да, надо так, чтоб вместе мучились,
8 Сам-третий с нами – ночи норов

Да, надо, чтоб с отвагой юноши,
Скиталось сердце Фаэтоном,
Чтоб вышло из моей полуночи
12 Оно тяглом к твоим затонам.

Чтобы с затишьями шоссейными
Огни перекликались в центре,
Чтоб за оконными бассейнами
16 Эскадрою дремало джентри.

Чтоб, ночью вздвоенной оправданы,
Взошли кумиры тусклым фронтом,
Чтобы в моря, за аргонавтами
20 Рванулась площадь горизонтом.

Чтобы руна золотого вычески
Сбивались сединами к мелям,
Чтоб над грядой океанической
24 Стояло сердце Ариэлем.

Когда ж костры колоссов выгорят,
И покачнутся сны на рейде,
В какие бухты рухнет пригород, (в книге «пригородъ»!!!)
28 И где, когда вне песен – негде?

НОЧНОЕ ПАННО («Когда мечтой двояковогнутой...»). Впервые – БВТ.

Первоначальная редакция в 9 строфах – в архиве С.П. Боброва; упоминание о ней – в письме к Боброву от 25–27 сентября 1913: «calcomani, которое я украсил твоим эпиграфом» (см.: Борис Пастернак и Сергей Бобров: письма четырех десятилетий / Публ. М.А. Рашковской. Стэнфорд, 1996. С. 40–41 [Stanford Slavic Studies, 10]):

С.Б.

– В предшествии стройного призрака... С.Б.

Ночное панно

(Ia) Лишь закатится гул за кольями
Запропастившися гравной,
Начнет предсердие подпольями
Скучать присказкою призывающей.

(I) Окно своей двояковогнутой
Мечтою сумерки покроют
И уведет в твое инкогнито
Мой телефонный целлулоид.

(II) Да, это надо так, чтоб скучились...
... Сам-третьим с нами – ночи норов.

(III) Да, надо, чтоб стезею солнечной
Поплыло сердце Фаэтоном,
Чтобы взошло в несомой полночи
Оно тяглом к твоим затонам.

(IV) Чтобы пожарами кисейными
Фасады снов проплыли в центре,
Чтоб за отвесными бассейнами
Эскадрою дремало джентри.

(V) Чтоб ночью вздоенной оправданы...

(VI) Чтобы руна златого вычески...
... И над грядой океанической...

(VII) Когда ж костры колоссов выгорят...

(VIIa) И царствия своей разверсткою
С бессонницей обсерваторий,
Над кем уснет семья поморская
Богосмеркающихся взморий?

Источник эпиграфа из Боброва не установлен. Из первоначального текста и эпиграфа видно, что содержание стихотворения – ночное творческое общение двух друзей-поэтов; в окончательном тексте это не так ясно и может быть понято как разговор с возлюбленной по телефону.

Композиция первоначальной редакции: 2+5+2 строфы, окончательной – 1+5+1 строфа: общение, процесс творчества, результат

творчества. Серединная часть объединена анафорой «Да... надо... чтоб..., чтоб...»; крайние строфы окончательной редакции – анафорой «Когда...». Синтаксически серединная часть представляет собой непрерывную цепь 2-строчных придаточных предложений (искусственно разрезанных точками на концах строф), крайние же строфы – однотипные 4-строчные сложно-подчиненные предложения с «когда...».

Содержание по строфам: '(Ia и I) Когда закатится солнце и настанет тишина, сердце захочет общения, и я позвоню тебе по телефону. (II) С нами будет творческая ночь, свеча и романтические преданья. (III) Мое сердце полетит к тебе, как солнечный Фаэтон через ночь, (IV) через центр города, где за окнами фасадов бесчувственно спят богатые. (V) Символом нашей близости взойдут в ночь Близнецы-аргонавты (VI) и добудут золотое руно поэзии. (VII и VIIa) Когда же настанет утро, померкнут над морем дозираемые астрономами Близнецы, угаснут маяки и аргонавты вернутся в гавань, то во что, как не в стихи, выльется вдохновение их городских сверстников-поэтов?'

Близнецы Кастор и Поллукс названы *кумирами ночи вздвоенной* (ст. 17–18, метонимия; дополнительное метафорическое значение – «сгустившейся»; отсюда же, через команду «ряды вздвой» – образ «фронта»). Они были участниками плавания *аргонавтов* (ст. 19) за золотым *руном*, посвященным богу Солнца; отсюда цепь морских образов: «затоны», «бассейны» отвесных окон (и в них «эскадра» спящих; *джентри*, ст. 16, – земельное дворянство морской Англии), «седины» морских валов над грядой мелей, «взморья», «бухты», «рейд» и над ним «костры», горевшие на древних «колоссах»-маяках вроде Фаросского. («Аргонавтами» называли себя в молодости писатели «Мусагета»; поэтому младшим остаются только *вычески* их руна, ст. 21?). Потом Близнецы стали богами-покровителями моряков в бурях – отсюда в ст. 24 их сближение с добрым *Ариэлем* из шекспировской «Бури» (его именем назван спутник планеты Уран, открытой именно в созвездии Близнецов, – [Вроон], ср. [Баевский, комм. II: 332]). *Фаэтон* (ст. 10–12) – символ романтического дерзания: юный сын бога Солнца (подразумеваемая паронимия «солнце–сердце» – от Вяч. Иванова), который вознесся в небо на отцовских конях, но не удержал их и погиб («Гелиады» Вяч. Иванова, «Фаэтон» В. Брюсова; «его именем названа гипотетическая планета, распавшаяся при сгорании на астероиды» – [Ба-

евский, комм. II: 332]); *тягло* (подать) – здесь в значении «упряжка». Романтические образы «мечты» (двоековогнутой, т. е. преображающей зримый мир) и «снов» через «ночь» перекликаются с «Ночью...» и «Зимой», а через «свечу» с «Лирическим простором» и «Хором». «Пригород» и «центр» (ст. 14, 27), видимо, тоже противопоставляются как романтика и антиромантика; в центре Москвы жил Пастернак, на окраине (Погодинская ул.) – Бобров. Сердце поэта движется (в строфах III–VI) из центра к пригороду и далее к «морям».

При переработке первой редакции в окончательную отброшена начальная строфа со сложным образом «*<солнце>* закатится, как гривна, а гул исчезнет, как *<солнце>*» (что такое «*колья*», неясно); в строфах III–IV устранен центральный образ «проплыивания», зато в ст. 3, 12 введены уточнения «меня», «моей»; в ст. 2 «окно» метафоризировано в «витрину», а в ст. 9 «отвесные бассейны» упрощены в «оконные». *Богосмеркающиеся взморья* в снятой концовке переосмыслили образ «сумерок богов»; *разверстка* – видимо, в значении «раздел между небесными и земными близнецами». Упоминание «обсерваторий» связывает это стихотворение со следующим.

Стиль, таким образом, повышенно метафоричен, особенно если считать метафорой дружбы все образы, связанные с аргонавтами в «морских» строфах V–VII. Метонимии, наоборот, сосредоточены в начале: «твое инкогнито» (=ты), «целлулоид» (эбонитовая телефонная трубка), «ночи норов» и далее в ст. 6, 10, 11, 13, 18, 20, 23, 24. Сравнения в ст. 10, 12, 16, 24, все – в творительном падеже, ст. 10 и 24 построены параллельно. Ощутимый эллипс в ст. 7–8: «чтоб... мучились *<мы и>* сам-третий с нами...». Не совсем ясен смысл слова «горизонтом» в ст. 20 (=‘всем простором’?). Общая доля переносных словоупотреблений высокая, ок. 70%. В лексике ощущаются прозаизмами «двоековогнутой», «инкогнито», «целлулоид», «центр», «джентри»; просторечием – «сам-третий», «норов»; о переосмыслении слова «тягло» см. выше. В первой редакции – аномальные ударения «закатИтся», «прискАзкою».

Стихотворный размер – 4-ст. ямб с рифмовкой ДЖДЖ; ближайшие образцы – «Под насыпью во рву некошенном...» Блока (напеч. 1911) и «Меня положат в гроб фарфоровый...» Северянина (напеч. в начале 1913); но торжественные интонации – скорее от Брюсова с его 4-ст. ямбами ДМДМ. Ритмическая кульминация – в середине (строфы III–IV): резкий контраст ритмических вариаций

с ударностью и безударностью II стопы (типа «Чтоб за оконными бассейнами» и «Эскадрою дремало джентри»; в отброшенной концовке был еще более резкий контраст, «С бессонницей обсерваторий» – «Богосмеркающих взморий»). Резкий анжамбман первой редакции, «двойковогнутой / мечтою» устранен при переработке. Неточные рифмы учащаются к концу стихотворения: дактилические – в строфах I, III, V, (VI), VII, женские – в строфе VII. Среди ассонансов заметны в I строфе ударное О, во II ударное А, и затем, слабее, в V – О, в VI – А, в VII – И. Среди аллитераций – ст. 8 (*но*), 12 (*m*), 15–16 (*нм, др*), 17 (*дв–вд*), 25 (*к*) и особенно концовочное 27 (*ух–м*).

XXI

СЕРДЦА И СПУТНИКИ

Е. А. В.

И так, только ты, мой город
С бессонницей обсерваторий,
С окраинами пропаж, –
И так, только ты, – мой город,
Что в спорные, розные зори
6 Дверьми окунаешь пассаж.

Там: в сумерек сизом закале,
Где блекнет воздушная проседь,
Хладеет заброшенный вход.
Здесь: к неотгорающей дали
В бывалое выхода просит,
12 К полудню теснится народ.

И словно в сквозном телескопе,
Где, сглазив подлунные очи,
Узнал близнеца звездочет,
Дверь с дверью, друг друга пороча,
Златые и синие хлопья
18 Плутают и гибнут вразброд.

Где к зыби клонятся балконы
И в небо старинная мебель

Воздета, как вышня снасть,
В беспамятстве гибельных гребель
Лишатся сердца обороны,

24 И спутников скажется власть.

Итак, лишь тебе, причудник,
Вошедший в афелий пассажем,
Зарю сочетавший с пургой,
Два голоса в песне, мы скажем:
«Нас двое: мы – Сердце и Спутник,

30 И на двое тот и другой».

СЕРДЦА И СПУТНИКИ («Итак, только ты, мой город...»). Впервые – БвТ. Посвящение – Е.А. Виноград, будущей героине книги «Сестра моя – жизнь». Заключительное стихотворение сборника; перекликается заглавием с первыми словами центрального стихотворения, «Близнецы» (см. выше), а тема города контрастирует с темой райского сада в начальном стихотворении, «Эдем»: «подобие пути человечества от Эдемского сада к новому Иерусалиму» [Вроон]. Важность его в составе книги подчеркнута, во-первых, объемом (третье по длине), во-вторых, стихотворным размером (не чистый амфибрахий, а с дольниковыми ритмами в первой и последней строфах, ст. 1, 3, 4, 25), в-третьих, строфикой (единственное стихотворение, написанное не 4-стишьями, а 6-стишьями; рифмовка сперва АВсАВс, потом АВсВАс). «Нарушение метра означает освобождение поэта от уз, описанных перед этим» [Вроон], выход из мира БвТ в более широкий мир. Метрический образец – стих. Вяч. Иванова «Зодчий» (1906), 3-ст. амфибрахий с рифмовкой АВсАВс: о башне «над мороком жизни», где соединяются любящие и вокруг которой ходят звезды; Пастернак меняет это вертикальное измерение пространства на горизонтальное. Ср. также стих. Н. Асеева «Переулок поэтов» (в альманахе «Лирика», 1913), 3-икт. дольник с рифмовкой АВсАВс: о проходном переулке, где встречаются два поэта и упоминается третий; в них угадываются Асеев, Бобров и Пастернак.

Содержание: ‘город как пассаж или телескоп, в котором с двух разных концов сходятся близнецы – Сердце и Спутник [звездочет и звезда], и там, при встрече, «Лишатся сердца обороны И спутников скажется власть’ – т. е. произойдет любовное откровение. Ср. о городе как главном месте встречи между поэтом и миром – в

письме к С.П. Боброву 2 августа 1913. Тема смертности–бессмертия отсутствует, ее заменяет тема творческого охвата противоположностей: поэтому подчеркивается контраст двух концов, соединяемых «пассажем»: они далеки, как солнце и *афелий* (ст. 26: максимальное удаление планеты или кометы от солнца). Разница между этими «концами» определяется в ст. 2–5, не совсем понятно, как между «лабораториями» и «окраинами» (ср. центр и пригород в «Ночном панно»?) и как между утренней и вечерней зарей (между 23-летним Пастернаком и 14-летней Виноград?). Вокруг этого нагромождаются противоположности: «Там... здесь», синь – золото, холод – жар, пурга – заря, сумерки – полдень, взаимные раздоры и «гибель вразброда» (5, 7–12, 16–17, 27; что означает «выход в бывалое», «к полудню» в ст. 11–12, неясно). Охват этот – через зрение («в сквозном телескопе», 13) и слух («два голоса в песне», 28). Результат его – Сердце принимает в себя Спутника, а Спутник – Сердце («Нас двое... И надвое – тот и другой», ст. 29–30). Возможен подтекст стихов Блока «Молчи, как встарь, скрывая свет... я услежу Восход моей звезды» (переизд. в 1911, размер – тот же, что в стих. «Хор») [Вроон]; к Блоку же (к пьесе «Незнакомка») может восходить образ звездочета (ст. 15).

Композиция – 1+3+1 строфы: (I) город-пассаж – (II–IV) его протяженность – узнание близнецов – слияние их – (V) результат и благодарность городу. Стrophы II–III дополнительно соединены общей мужской рифмой. Обрамляющий образ города подчеркнут анафорой «Итак...» (дополнительно отмечающей итоговую позицию стихотворения в сборнике). В серединных строфах – постепенное нарастание образной напряженности (хладеет – теснится – плутают и гибнут – беспамятство гибели и спасения). Горизонтальное пространство преобладает (влюбленные как бы находят друг друга с разных окраин города), вертикальное намечено лишь в переносном смысле («словно» в телескопе обсерватории, ст. 13). На этом фоне резко выделяется кульминация встречи в IV строфе: вместо широкого городского фона – узкий квартирный (балконы, мебель), но с резким вертикальным размахом (наклон «к зыби» – взлет «в небо») между небом и метафорическим морем; в центре – сквозь гибель гребущие друг другу навстречу герои. (Другое значение слова «гребля» – плотина, приречная насыпь – здесь менее вероятно). Это пространство необычно (для БВТ) богато красками: золотым цветом (ст. 17) оно перекликается с «Ночным панно», си-

зым (ст. 7) с «Сегодня с первым светом...», синий (ст. 17) аналогичен только «янтарному» в «Эдеме» – последнее стихотворение книги перекликается с первым. Концовка отмечена переходом к 1-му лицу «мы» и к прямой речи.

Синтаксис: все строфы – по одному 6-строчному предложению, только II строфа разбита на два. Синтаксический шов (после обращения или придаточного предложения) членит их на 3+3 строки, только концовочная V строфа выделена членением на 4+2 строки. Синтаксически усложнена I строфа: ст. 1 и 4 словесно тождественны, но в ст. 1 «мой город» – приложение, а в ст. 4 – сказуемое к «ты».

Лексика возвыщенно архаизирована (ст. 9, 14, 15, 17, 21; архаично и ударение «клонЯтся»); контрастно-разговорно одно только слово «вразброда». Стилистическая кульминация – в середине, ст. 14, где «сглазив» (вм. ‘скосив’ или ‘сузив’) – тавтологическое сочетание метафоры и метонимии, а «подлунные очи» – метонимия (‘привыкшие глядеть на луну’). Другие метафоры (не считая ключевых слов Спутник и Близнец): существительные в ст. 7, 8, 12, 17, 19–20, 23, 27–28, прилагательные в ст. 5, 10, 21 («вышняя» вм. ‘высокая’), глаголы в ст. 6, 9, 11–16. Метонимии (не считая ключевого слова Сердце): существительные в ст. 2, 3 (‘окраины, где герои рисуют пропасть из виду’), 8, 12, 22 (по-видимому, «балконы» и «мебель» в ст. 19–20 тоже метонимии домашнего уюта). Сравнения в ст. 13 и 21. Эналлага в ст. 22 «гребель» (мн. число вм. единств.). Малые семантические сдвиги в ст. 5 («розные», букв. ‘непарные’) и 11 («бывалое» вм. ‘былое’, как в «Не подняться дню...»). Яркий концовочный эллипс в ст. 30 («надвое» без глагола). Доля переносных словоупотреблений – повышенная, ок. 60%.

Стих, строфика – см. выше. Кроме дольниковых строк, отмечающих начало и конец стихотворения, ритмическим курсивом являются описательные ст. 2, 3, 10 с пропусками ударения. Рифмы: все мужские – точные, среди женских три неточные (ст. 8–11, 25–29 и, менее ощутимо, – 13–17). Тавтологическая рифма «город – город» выделяет зачин стихотворения. Ассонансы в I–III строфах – на ударное О (и А), в IV–V строфах – на ударное А (и усиливающееся Е), звуковой колорит к концу становится «светлее». Аллитерации гуще всего около сюжетной кульминации, в ст. 16, 19–20, 22 (дв–др–р, кли–лки, эб, г–б); слабее в ст. 5 (ор–роз–зор), 13, 15 (зи–з) и 29 (концовка подчеркнута перекличкой с заглавием).

ЛИТЕРАТУРА

- Ссылки на прозу и письма Б. Пастернака – по изданию: *Пастернак Б.Л. Собр. соч. в пяти томах. Т. 4–5. М., 1991.*
- Асеев – *Асеев Н.Н. Собр. соч. Т. 1–5. М., 1963–1964.*
- Баевский, комм. – *Пастернак Б. Стихотворения и поэмы в 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. В.С. Баевского и Е.Б. Пастернака. Л., 1990 (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 3).*
- Баевский 1993 – *Баевский В.С. Пастернак – лирик: основы поэтической системы. Смоленск, 1993.*
- Венцлова 1997 – *Венцлова Т. О некоторых подтекстах «Пиров» Пастернака // Венцлова Т. Собеседники на пиру: статьи о русской литературе. С. 1., 1997. С. 199–211.*
- Венцлова 1999 – *Венцлова Т. Из наблюдений над стихами Бориса Пастернака // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999. С. 278–289.*
- Вроон 1998 – *Вроон Р. Знак Близнецов: Опыт интерпретации первого сборника стихов Б. Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.*
- Гаспаров 1990 – *Гаспаров М.Л. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1990. Т. 49, № 2.*
- Гаспаров, Поливанов 1998 – *Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. Из комментария к «Близнцу в тучах» Б. Пастернака // Известия АН. Серия лит. и яз. 1998. Т. 57, № 4. С. 22–29.*
- Горелик 1998 – *Горелик Л.Л. Эволюция темы творчества в лирике Пастернака // Известия АН. Серия лит. и яз. 1998. Т. 57, № 4. С. 12–21.*
- Мирецкая 1992 – *Мирецкая Е.В. Маяковский и Пастернак 1910–20-х гг.: к проблеме соотношения поэтических миров // Быть знаменитым некрасиво... Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.*
- Е.В. Пастернак 1970 – Работа Бориса Пастернака над циклом «Начальная пора» / Публ. Е.В. Пастернак // *Русское и зарубежное языкознание. Вып. 4. Алма-Ата, 1970. С. 124–141.*
- Е.Б. Пастернак 1989 – *Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: материалы для биографии. М., 1989.*
- Поливанов 1996 – *Поливанов К.М. «Хор» Пастернака: опыт комментария // Литературное обозрение. 1996. № 4.*

Смирнов 1995 – Смирнов И.П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб., 1995.

Флейшман 1976 – Флейшман Л. Пастернак и футуризм // Slavica Hierosolymitana. 1976. 4. 89–97.

Флейшман 2003 – Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.

Харер – Харер К. (Марбургский университет), устные замечания.

Summary

M.L. Gasparov, K.M. Polivanov

Boris Pasternak's «A Twin in Clouds»: An Attempt at a Commentary

A Twin in Clouds is Boris Pasternak's first collection of verse, published when he was 23. It came out in 1913; subsequently, in 1928, the poet reworked a number of the poems in it. Read and reread less frequently than any other of Pasternak's books, the collection has also been analyzed the least. This study presents the first detailed commentary to *A Twin in Clouds*, of a kind that is not available for any of Pasternak's better known collections. The commentary focuses not on individual difficult words or obscure spots in the text, but on the entire structure of each poem. Its main goal is to deal with the basic question that occurs immediately to a reader, but is usually ignored by commentators: «What, in fact, is this poem about?» The answer to this question involves a detailed analysis and interpretation of the text *on the level of images and motifs* (so-called «content»). This is followed by an equally detailed description of *the level of style* (lexicon; semantics, that is, tropes and figures; syntax) and *the level of verse* (meter and rhythm; rhyme; sound texture). In the case of poems reworked in 1928 a discussion of the chances is included: it involves both the level of content, and the levels of style and verse. Where the rough drafts of these late reworkings have been preserved, they are included: in each case, the variants are given in the strict order in which they were arose. An extensive introductory article describes the biographical and literary contexts in which *A Twin in Clouds* came into being, the history of the collection's creation and publication, the meaning of its composition, and the first responses by critics.

Содержание

Предисловие.....	3
<i>К.М. Поливанов. Борис Пастернак с лета 1913 до лета 1914:</i>	
год самоопределения	5
«Близнец в тучах» Бориса Пастернака.....	41
Предисловие Николая Асеева	41
I	
Эдем	43
II	
Лесное	50
III	
«Мне снилась осень в полусвете стекол...».....	53
IV	
«Я рос, меня как Ганимеда...».....	57
V	
«Все оденут сегодня пальто...».....	61
VI	
«Встав из грохочущего ромба...»	64
VII	
Вокзал	68
VIII	
«Грусть моя, как пленная сербка...»	74
IX	
Венеция	76
X	
«Не подняться дню в усилиях светилен...»	83
XI	
Близнецы	88
XII	
Близнец на корме.....	92
XIII	
Пиршества	95

XIV		
«Вчера, как бога статуэтка...»		99
XV		
Лирический простор.....		104
XVI		
«Ночью... со связками зрелых горелок...».....		109
XVII		
Зима.....		112
XVIII		
«За обрывками редкого сада...»		118
XIX		
Хор.....		121
XX		
Ночное панно.....		125
XXI		
Сердца и спутники		130
 Литература.....		134
 Summary.....		136

Г 22

Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. «Близнец в тучах»
Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: Российск. гос.
гуманит. ун-т, 2005. 143 с. (Чтения по истории и теории
культуры. Вып. 47).
ISBN 5-7281-0680-3

«Близнец в тучах» – первая книга стихов 23-летнего Бориса Пастернака. Она вышла в 1913; потом часть стихотворений была переработана автором в 1928. Из всех книг Пастернака она реже всего перечитывалась и меньше всего исследовалась. Здесь к ней впервые предлагается подробный комментарий – такой, которого не имеет, пожалуй, ни одна даже более известная книга Пастернака. Этот комментарий сосредоточен не на отдельных трудных словах или темных местах, но на всей структуре каждого стихотворения. Его главная цель – ответить на простой вопрос, который первым возникает у читателя, но обычно пренебрегается комментариями: «о чем, собственно, говорится в этом стихотворении?» Ответом на этот вопрос является подробный анализ и интерпретация текста *на уровне образов и мотивов* (так называемого «содержания»). Далее столь же подробно описываются *уровень стиля* (лексика; семантика, т. е. тропы и фигуры; синтаксис) и *уровень стиха* (метр и ритм; рифма; звукопись). Для стихотворений, переработанных в 1928, дается характеристика этой переработки – как на уровне содержания, так и на уровне стиля и стиха. Если сохранились черновики этих поздних переработок, то они прилагаются в строгой последовательности возникновения их вариантов. Большая вступительная статья описывает биографическую и литературную ситуацию создания «Близнеца в тучах», историю его сочинения и издания, смысл его композиции и первые отзывы критики.

Для филологов-литературоведов, студентов, аспирантов и преподавателей, а также для любителей русской поэзии.

ББК 83.2(2Рос=Рус)6

Научное издание

**Михаил Леонович Гаспаров,
Константин Михайлович Поливанов
«Близнец в тучах» Бориса Пастернака:
опыт комментария**

Редактор серии Е.П.Шумилова
Верстка О.Б.Малаховой

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 05992, выд. 05.10.01.
Подписано в печать 29.03.2005
Формат 60x84/16
Уч.-изд. л. 8,5
Тираж 1000 экз.
Заказ 44

Издательский центр РГГУ
125267, Москва, Миусская пл., 6
тел. 973-4200