

сгнило», но страстно ожидаемое Блоком «новое» не торопилось нарождаться ни в сознании людей, ни в окружающей жизни. Быть может, поэтому Блок и снял с себя ответственность за этот составленный при его участии нравственный приговор самодержавной власти, который прозвучал в «Последних днях императорской власти»? Ведь оправдать его могла бы только новая, справедливая жизнь, а Блоку теперь видятся «тусклые глаза большевиков <...> — глаза убийц» (ЗК-1921, л. 24), в его представлении «новые люди» едва ли лучше прежних, а значит, история повторяется: «За рабовладельцем Лениным придет рабовладелец Милюков, или другой, и т. д.» (ЗК-60, л. 39 об.).

Какими бы соображениями ни руководствовался Блок, снимая свое «авторство», очерк «Последние дни императорской власти» останется не только историко-литературным памятником творческих занятий поэта в последний отрезок его короткой жизни, но и свидетельством известных его умонастроений в эпоху высоких революционно-романтических ожиданий, предчувствий перемен в жизни России и лично для себя. Неизбывная жажда обновления бытия, готовность ринуться в неравный бой за это «новое» породили в художническом сознании Блока неоправданно смелые чаяния и сотворили принятый им за программу действия возвышенный жизнестроительный миф. Но давняя романтическая мечта поэта о цветении нового «соловьиного сада» не сбылась.

DOI: 10.31860/0131-6095-2025-1-135-160

© Г. В. Куницын, © Д. К. Поливанова, © К. М. Поливанов

«ПЯТЬ ПОВЕСТЕЙ» Б. Л. ПАСТЕРНАКА ОБ ИСКУССТВЕ: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА*

«Пять повестей» — вступительный цикл книги «Темы и вариации», именно в нем задаются основные «темы», проходящие сквозь всю книгу. В самом цикле они образуют законченный сюжет: приход вдохновения — встреча с поэзией/любовью — любовный/творческий экстаз — его дьявольский соблазн — преодоление соблазнов. Каждой из «повестей» в разной мере соответствуют вариации видов искусства — поэзии, музыки, театра, живописи, вариации биографии и текстов Шекспира, Гете, Пушкина и Блока. К примеру, уже само заглавие «Пять повестей» вызывает в памяти «Повести Белкина».

ВДОХНОВЕНИЕ

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

Без клещей приближенье фургона
Вырывает из ниш костили
Только гулом совершенных прогонов,
Подымающих пыль издали.

Этот грохот им слышен впервые.
Завтра, завтра понять я вам дам,
Как рвались из ворот мостовые,
Вылетая по жарким следам.

* Настоящая статья продолжает начатый нами в предшествующих работах последовательный анализ циклов четвертой книги стихов Бориса Пастернака «Темы и вариации».

Как в росистую хвойную скорбкость
Скипидарной, как утро, струи
Погружали постройки свой корпус
И лицо окунал конвоир.

О, теперь и от лип не в секрете:
Город пуст по зарям оттого,
Что последний из смертных в карете
Под стихом и при нем часовой.

В то же утро, ушам не поверя,
Протереть не успевши очей,
Сколько бедных, истерзанных перьев
Рвется к окнам из рук рифмачей!¹

Закономерно, что книга стихов, посвященная искусству, поэтическому, музыкальному творчеству, акту творения как таковому, открывается «Вдохновением». При этом, вопреки высокопарности заглавия, несмотря на возникновение ожидаемых, типологических мотивов (весна, ночь/раннее утро, одиночество), с первых же строк мы оказываемся не в мирной идиллии, а посреди неведомого сражения. Пространство ночного города с его заборами и стенами «оглашается» не соловьиным пением или «лебедиными кликами», а дребежжанием фуры. Сквозная аллитерация на «брз» (заборам, амбразуры, образуются, бреши) будто бы имитирует рокот автомобильного мотора и в то же время слышится как междометие, передает ощущение ночного холода, а быть может, и страха, и творческого возбуждения.

«Бегущие по заборам» «амбразуры» и «бреши» в стенах едва ли стоит воспринимать буквально и искать здесь гоголевские искажения пространства, вообще говоря, не чуждые Пастернаку в эти годы. Вероятнее, это лишь игра движения, света и тени: света восходящего солнца, который ложится на стены и пробивается сквозь заборы, движения фуры, отбрасывающей тень и поднимающей пыль. Солнечные лучи будто устраивают артиллерийский обстрел ночного города, подобно тому как фура нарушает его тишину и спокойствие.

Приход вдохновения, явление «неизвестных весне» повестей (т. е. самого цикла «Пять повестей», а за ним и всей книги стихов) метонимически знаменуется не журчанием кастальского источника или музыкой сфер, а грохочущим «голосом» («ночь оглашается») фуры. Так задается важная для цикла и книги тема рождения поэзии из анти-поэтического, творческий процесс, вдохновение описывается как воздействие мощной разрушительной силы, оборачивающейся созиданием нового «неизвестного» поэтического мира, новой гармонии. Следуя практически неизменным со временем философских занятий теоретическим представлениям об искусстве и роли художника, своей «творческой эстетике»,² Пастернак изображает творческий импульс как неудержимое движение, физически воздействующее на мир, «смещающее»³ и остряняющее его, чтобы пересоздать заново.

Стремительное приближение условного транспортного средства, обрачивающееся во второй строфе фургоном, а затем «каретой», — как будто грозит разрушить городское пространство, причем без каких-либо дополнительных усилий («без клещей приближение фургона вырывает из ниш костили»), лишь «гулом свершенных прогонов». Перед нами по-прежнему необычное, вроде бы непоэтическое ночное пространство города — пыльное, с костылями в нишах, которые продолжают семантическое поле углублений в стене (брешей и амбразур). Поначалу кажется, что преображение

¹ Тексты стихотворений цикла здесь и далее цит. по: Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1912–1931 / Сост. и комм. Е. Б. Пастернак, Е. В. Пастернак. С. 164–169.

² Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 186.

³ Там же.

«фуры» в «фургон» с сохранением звукоподражания «фурыкающему» мотору придает образу более точные, конкретные очертания — на самом же деле, как мы вскоре узнаем, играет как раз на общую размытость и неопределенность.

Возможно даже, что описанная картина: заборы с бегущими по ним амбразурами, стены с брешами, костылями, вырванными из ниш, в сочетании с «гулом», голосом фуры, — может ассоциативно уподобляться изображению нотного стана. Заборы — как строки или знаки диезов, костыли — как возвышающиеся над ними знаки четвертых, бреши — как целые и т. д. Если мы принимаем эту метафорическую ассоциацию, то и в амбразурах можно услышать частичную анаграмму «музыки», а в прогонах — обозначение репетиций перед большой музыкальной или театральной премьерой. «Гул» этих прогонов тем самым может прочитываться как отзвук предшествующего искусства, культуры, подготовившей темы для новых, «неизвестных весен» вариаций.

В третьем четверостишии «глас» фуры, «гул» прогонов переходит в еще более не-поэтический «грохот». По-прежнему это грохот, неслыханный ранее, вдохновение несет полное обновление мира. Его мощь, захватывающая мир как солнечный свет или звуковая волна, образовывавшая бреши в стенах, вырывавшая из них костыли, теперь поднимает не только «пыль», но даже сами мостовые, «вылетающие восторгом» загадочному фургону из городских ворот. По всей видимости, этот полет метонимичен, залипшие восходящим солнцем пустые улицы, ведущие к городским воротам, «вылетают» вместе с проезжающей по ним фурой-фургоном за город. Заметим, бегство за город — характернейшая пастернаковская метафора вдохновения и творчества (см. начиная с «Достать пролетку. За шесть гривен...»⁴). Удаляющийся из города поэт, захваченный в плен вдохновением, обещает и торопится (на что указывает значимый в контексте следующего стихотворения цикла рефрен «завтра, завтра») передать события необыкновенной ночи читателям.

В «жарких следах» видится не только готовность немедленно описать увиденное (отыгрывается коллокация «по горячим следам»⁵) или жар восходящего весеннего солнца, но и погоня, преследование. Этот мотив (неотчетливо заданный с самого начала в «по заборам бегут амбразуры»; здесь и далее курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.) сопрягается со сквозным разрушительным мотивом «разрыва» (мостовые *рвутся* из ворот, костыли *вырываются* из ниш, перья *рвутся* к окнам), герой словно «вырываеться» из города, преодолевая встречающиеся на пути препятствия, «разрывает» причинно-следственные, объективные связи реального, физического мира.

В следующем четверостишии, словно как результат ночных приступа вдохновения, наконец наступает раннее весеннее утро. Солнечный свет окрашивает стены домов, подобно художнику, растворяющему скипидаром краски, окнающему туда кисти. Новизна получающейся картины подчеркнута свежестью («росистую хвойную скорбкость») струи солнечного света, будто впервые проливающейся на мир.⁶ Появляющийся в этой строфе конвой продолжает и усиливает тему незаконности происходящего, предваренную мотивом погони. Поэт оказывается узником, заложником вдохновения, задержанным силой, заставляющей художника бодрствовать и творить, пока весь мир спит.

Мотив свежести разрушенного и вновь созданного мира парадоксально сочетает картину конца света («последний из смертных») и сотворение нового, поэтического мира, где единственный поэт подобен Адаму. С приходом утра природа будто впервые становится свидетельницей зари, вдохновения («теперь и от лип не в секрете»), взявших под арест поэта («под стихом»). Появление часового, казалось бы синонимичного

⁴ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 62.

⁵ Одна из любимых пастернаковских идиом, ср. позднейшее «по живому следу» из «Быть знаменитым некрасиво...», контаминирующее «по горячим следам» с «на живую нить».

⁶ О сквозном пастернаковском мотиве уподобления творчества Сотворению мира подробнее см. нашу статью: Кунцын Г. В., Поливанова Д. К., Поливанов К. М. Темы и вариации Книги Бытия: к интерпретации цикла Б. Л. Пастернака «Нескучный сад» // Русская литература. 2023. № 3. С. 195–209.

конвоиру (ср. фура–фургон–карета), быть может задает мотив уникального («последнего»?) *часа*, оставшегося перед пробуждением остальных «смертных», истечением срока власти искусства. Кроме того, «последний из смертных» вызывает ассоциацию с хрестоматийным пушкинским «Поэтом»: «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он».⁷

Наступление утра сопряжено с пробуждением лишенных подлинного вдохновения «рифмачей», которым недоступны тайны божественного творчества (круговорота дня и ночи). Их невосприимчивость подчеркнута избитыми идиомами: «ушам не поверя», «протереть не успевши очей» — они глухи и слепы. Истерзанные перья, будто недовольные своей принадлежностью «плохим» поэтам, рвутся к окнам, чтобы посмотреть на мир, преображеный вдохновением истинного художника.

ВСТРЕЧА

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

На тротуарах было скользко,
И ветер воду рвал, как вретище,
И можно было до Подольска
Добраться, никого не встретивши.

В шестом часу, куском ландшафта
С внезапно подсыревшей лестницы,
Как рухнет в воду, да как треснется
Усталое: «Итак, до завтра!»

Автоматического блока
Терзанья дальше начинались,
Где в предвкушеньи водостоков
Восток шаманил машинально.

Дремала даль, рядясь неряшливо
Над ледяной окрошкой в иней,
И вскрикивала и покашливала
За пьяной мартовской ботвиньей.

И мартовская ночь и автор
Шли рядом, и обоих спорящих
Холодная рука ландшафта
Вела домой, вела со сборища.

И мартовская ночь и автор
Шли шибко, взглядываясь изредка
В мелькавшего как бы взаправду
И вдруг скрывавшегося призрака.

То был рассвет. И амфитеатром,
Явившимся на зов предвестницы,
Неслось к обоим это завтра,
Произнесенное на лестнице.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. М.; Л., 1937. Т. 3. Кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. С. 65.

Оно с багетом шло, как рамошник.
 Деревья, здания и храмы
 Нездешними казались, тамошними,
 В провале недоступной рамы.

Они трехъярусным гекзаметром
 Смещались вправо по квадрату.
 Смещенных выносили замертво,
 Никто не замечал утраты.

Второе стихотворение интересующего нас цикла неоднократно привлекало внимание исследователей. Среди прочих работ ему была посвящена и наша статья.⁸ Однако при ее написании мы не ставили себе целью вписать стихотворение в контекст цикла и, соответственно, книги, а кроме того, с тех пор научное понимание текста было заметно обогащено рядом статей, наиболее значимая из которых — «Загадки мартовской ночи» А. К. Жолковского.⁹ В связи с этим нам представляется закономерным предложить новую попытку анализа и интерпретации «Встречи».

Стихотворение, казавшееся исследователям крайне загадочным (см. название статьи Жолковского), обладает при этом весьма незамысловатой фабулой. Лирический герой под утро покидает ночное «сборище» («в шестом часу...»), договаривается с кем-то о завтрашней встрече («Итак, до завтра!») и отправляется домой («вела домой...») через предрассветную, охваченную мартовской оттепелью Москву (ср.: «И можно было до Подольска...») — по пути его настигает рассвет, знаменующий наступление обещанного «завтра». На символическом уровне рассвет сопрягается с вступающей в свои права весной, томительным ожиданием завтрашней встречи и чудом творческого, художнического преображения окружающего мира (IX строфа). Любопытно, что исследователи до сих пор практически игнорировали семантику названия стихотворения. Помимо встречи нового дня («завтра»), солнца («призрака»), весны и вдохновения, «встреча», несомненно, подразумевает назначенное на завтра свидание. Учитывая степень типологической связности начинающейся весны, рассвета, вдохновения с любовными мотивами, нам кажется совершенно резонным предположить, что после «сборища» герой договаривается не об участии в завтрашнем, а о любовном свидании с кем-то из присутствовавших. На наш взгляд, именно поэтому обещанное «завтра» приобретает ту «магическую» силу, которой посвятил свой разбор Жолковский. Назначенное свидание становится конституирующей составляющей восприятия героя, «куском ландшафта», частью его картины мира, ее «багетом», рамой, которая превращает любой пейзаж в искусство.

Стихотворение открывается объемным (I, II) описанием оттепели, заставшей Москву мартовской ночью. На первый взгляд, характерно пастернаковский пейзаж рисуется импрессионистично, почти случайно, но при внимательном чтении нетрудно выявить логику его динамического развертывания. Пространственная динамика — движение взгляда снизу вверх (от «труб» — вероятно, водосточных, «луночек» и «луж» к «забору», «ветру» и «кровлям») на первом плане и обратное движение воды сверху вниз на втором («с заборов», «с ветра», «с кровель», очевидно, капает вода) — за счет рефрена и анафоры «с/со» прозрачно соотнесена с динамикой временной. Если взгляд, которым мы смотрим на мир вместе с автором («и мартовская ночь и автор...»), перемещается снизу вверх, как бы вопреки власти захватившей мир воды, то его голос, само повествование нарушает законы времени и возвращает нас из «сейчас» («в шестом часу») назад к «полуночи». Таким образом, мы оказываемся на перекрестке пространственно-временных движений, разнонаправленность которых в какой-то степени

⁸ Поливанов К. М. К анализу и интерпретации стихотворения «Встреча» Бориса Пастернака // Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 547–552.

⁹ Жолковский А. К. Загадки мартовской ночи: Еще раз о стихотворении Пастернака «Встреча» // Звезда. 2015. № 12. С. 246–256.

может имитировать надрыв, царящий в окружающем мире (лопающийся лед труб, луночек, луж, «И ветер воду *рвал...*» и т. д.).

Заметим также стилистическую имитацию документальности, ощущение, создаваемое рядами перечислений, относящихся как к пространству, так и ко времени («с четвертого и со второго»). Создается впечатление, что «автор» старается максимально точно определить все обстоятельства, предшествующие творческому преображению мира. Как кажется, этот прием отражает излюбленную пастернаковскую мысль об искусстве как явлении почти незаконном (нарушающем объективные законы действительности) и потому связанным с цыганщиной, крайней детей (см., к примеру, «Так начинают года в два...», «Воздушные пути») и т. д. Если художник, «автор» — преступник (ср. сюжет о «конвоире» и погоне и пр. во «Вдохновении»), то описание творческого процесса может приобретать черты дознания, его текст — протокола (ср. подобный прием в «Нескучном» с его почти «милиецким» протоколом о произошедшем¹⁰).

Следуя трехступенчатой модели уточнения времени (оттепель началась с шестого часа, а на самом деле, и с четвертого и даже со второго), трехкратной оказывается и фокусировка пространства. Если в первой строфе описан пейзаж «вообще», скорее всего городской («заборы» и «кровли»), но намеренно не конкретный, то во второй место действия сужается до Москвы, а в третьей и вовсе до лестничной клетки. Картина второй строфы предрекает грядущую прогулку по ночному городу — если только не предположить, что герой уже после сбоя отправился провожать возлюбленную и, соответственно, заключил, что на улицах пустынно и скользко, опытным путем. Так или иначе, оттепельная Москва получает дополнительные значимые черты. Мотив надрыва/разрыва мироустройства, перенесенный от первой ко второй строфе через игру слов («*рвалась*» — «*рвал*»), поддержан мотивами пустоты и одиночества («И можно было до Подольска / Добраться, никого не встретивши»). Любопытно сравнение воды с «вретищем», усиленное параномасией (*ветер — вретище*). С одной стороны, оно прозрачно мотивировано тем, что «ветер воду *рвал*», т. е. будто бы превращал в рванье. С другой стороны, по законам тесноты стихового ряда те ассоциации, которые вызывает слово «вретище», — аскеза, монашество, постничество (согласуется со временем действия) и проч., накладываются на микросюжет о возможности пешего однокого путешествия в Подольск (вероятно возникающего по созвучию с «далью»), образуя мотив своего рода паломничества или странничества. При желании можно даже рассмотреть его в оппозиции будущей прогулке героя домой по ночному городу в ожидании завтрашнего свидания. В любом случае, «вретище» привносит в разворачивающуюся картину оттепели характерный оттенок неприкаянности, нищенства и аскетизма.

Общая дискретность пространства и времени находит свою кульминацию в третьей строфе. Слова, маркирующие *разрыв* времени (несмотря на наступление «шестого часа»), произнесенное «до завтра» проводят явную границу между сегодня и завтра), будто бы *срываются* с лестницы и падают в воду, попутно *надрывая* ландшафт («куском ландшафта»). «Усталое: „Итак, до завтра!“, произнесенное кем-то (самим ли лирическим героем или кем-то другим), намеренно лишено субъектности, подразумеваемый адресат или адресант остаются за кадром. Вслед за временем и пространством *подорваны* и коммуникативные отношения. Тот же *срыв* и на уровне формы — это первая и единственная в стихотворении строфа с опоясывающей, а не перекрестной рифмой. Закономерно, что именно здесь, в точке пересечения пространственно-временных координат (от панорамы Москвы — к лестничной клетке — и обратно в город / от метеорологического экскурса к полуночи — в настоящее, в шестой час — и дальше к рассвету), лирическое «я» расщепляется вслед за всем окружающим миром. С лестничной клетки спустится уже не безликий повествователь, а «автор».

Кульминационность момента подчеркнута строкой «С внезапно подсыревшей лестницей» — как мы знаем, «вода *рвалась*» всю ночь, а потому едва ли сырость лестничной клетки так неожиданна. «Внезапно» оказывается, что оттепельная влага, захва-

¹⁰ Куницын Г. В., Поливанова Д. К., Поливанов К. М. Темы и вариации Книги Бытия: к интерпретации цикла Б. Л. Пастернака «Нескучный сад». С. 196.

тившая улицу, добралась даже досюда. Как внезапно наступление весны, нового дня, так внезапно и это прощание, «рухнувшее» в охваченный водой мир героя с характерным «треском». Обещание завтрашней встречи становится «куском ландшафта» автора, той призмой, сквозь которую он будет всматриваться в наступающий рассвет.

Конечно, можно, как это делает Жолковский, прочесть эти строки (и все стихотворение в целом) так, будто единственное значение произнесенных на лестнице слов — сама новость о наступлении нового дня. Однако нам представляется гораздо более плодотворным, наравне с общепоэтическим растворением в окружающем мире, увидеть в остраненной картине мартовского утра и предвкушение любовного свидания. Неслучайно, перечисляя типологически близкие примеры, автор «Загадок...» вспоминает и фетовское «Я пришел к тебе с приветом...». Как нам уже доводилось писать,¹¹ этот текст — один из ключей к пастернаковской творческой эстетике: «В начале „Охранной грамоты“ я сказал, что временами любовь обгоняла солнце. Я имел в виду ту очевидность чувства, которая каждое утро опережала все окружающее с достоверностью вести, только что в сотый раз наново подтвержденной. В сравнении с ней даже восход солнца приобретал характер городской новости, еще требующей проверки. Другими словами, я имел в виду очевидность силы, перевешивающую очевидность света...».¹²

Велик соблазн увидеть в «терзаньях» «автоматического блока» метонимическое переложение — как «терзается» (издавая, очевидно, неприятный скрип — вторящий «треску» из третьей строфы) подъездная дверь, так терзается в ожидании свидания автор. Быть может, в «автоматическом блоке» даже заключен характерно пастернаковский каламбур — как только речь заходит об обещанном свидании, заре, весне и т. п., в памяти героя-поэта «автоматически» начинает «терзаться» лирический герой блоковской трилогии. Так или иначе, вслед за словами, рухнувшими в воду с лестницы, автор спускается и выходит на улицу, «Где в предвкушеньи водостоков / Восток шаманил машинально». Обратим внимание на пропадающую в этих строках аллитерацию на шипящие, которая проходит сквозь весь текст («луночек», «шестого часа пополуночи, с четвертого», «вретице», «встретивши», «шестом часу», «ландшафта», «подсыревшей», «дальше начинались», «предвкушеньи», «шаманил машинально», «неряшливо», «окрошкой», «покашливалася», «ночь», «шли», «спорящих», «ландшафта», «сборища», «шлишибко», «мелькавшего», «скрывавшегося», «явившимся», «шло как рамошник», «нездешними казались, тамошними», «смеялись», «смещенные»). Вероятно, это шипение фонетически подражает течению оттаивающей под солнцем воды —ср.: «И жидкий, и в снега дорог, / Как уголь в пальцы кузнеца, / С шипением впившийся поток / Зари без края и конца...»¹³ Метонимически замещающий солнце «Восток», свет, растапливающий лед и снег, сливающийся с водой и потому «предвкушающий водосток», — влечет за собой «восточную» ассоциацию с шаманами. Мотивы гадания и ворожбы, возникающие в связи с погодой, — опять же легко укладываются и в обозначенную нами парадигму предвкушения грядущей встречи.

Динамика прогулки героя по рассветной Москве, помимо прочего, задается игрой планов. Как только автор переступает порог дома, перед нами открывается самая обящая панорама с четко прочерченной вертикалью (от неба, солнца — к горизонту, «дали», и нею — земле, «ледяной окрошке» — и, наконец, к водостокам). Затем пространство постепенно сужается: сначала мы возвращаемся к «шибко» идущему автору (VI, VII), потом видим его глазами окружающие «деревья, здания и храмы» (VIII, IX, X). Постепенно план укрупняется, как будто происходит фокусировка кадра — прежде чем наконец взгляд не будет окончательно уподоблен «раме», «багету». Несомненно, этот процесс, равно как и падающий свет восходящего солнца, выхватывающий «постройки» и лицо «конвоира» во «Вдохновении», уподоблен творческому преображению мира, искусству.

¹¹ Күнисын Г. В. Категория «границы» как ключ к поэтике Пастернака // Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии. М., 2020. С. 191.

¹² Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 186.

¹³ Там же. Т. 1. С. 190.

Тем любопытнее, что «слагаемые» на наших глазах пишущейся картины — подчеркнуто антипоэтичны. Трубы, водосток, автоматический блок, орошка, ботвинья поддержаны на звуковом уровне уже упомянутыми треском, скрипом, криком и «покашливанием». Сам сюжет — лирический герой идет на рассвете домой в предвкушении завтрашней встречи — имеет значимый обертон: угадывающиеся в «пьяной мартовской ботвинье» и не менее квасной «окрошке» следы похмелья автора, идущего с ночного «сборища». Общая опьяненность мира весной, влагой, зарей, как кажется, вполне соответствует его состоянию. Быть может, именно поэтому так выделяются резкие, неприятные звуки. Постепенное отрезвление становится еще одной вариацией сюжета о гармонизации окружающего хаоса, т. е. еще одной метафорой искусства.

Столкновение сверхпоэтизма «дремала даль» со сниженной «ботвиньей» как бы подготавливает встречу столь же далеких с точки зрения уже не стиля, а масштаба — «автора» и «мартовской ночи». Уравнение в правах несоизмеримых фигур («шли рядом, и обоих...») предвещает финальный синтез разобщенного и пограничного мира. Подобно тому, как даль «неряшливо рядится» в иней, будто не понимая, что на земле уже не осталось целого льда и весна неизбежна, «мартовская ночь», судя по всему, еще не признала поражения перед лицом рассвета. Надо думать, «спорят» автор с ночью как раз об этом — томительное ожидание наступления «завтра» противоречит интересам последней (ср.: «так затевают ссоры с солнцем...»¹⁴). Потому спорящие, будто в поисках аргументов, «изредка взглядывают», ловя «скрывавшегося призрака» зари.

Спор ночи с утром, «вчера» с «завтра», зимы с весной, разумеется, предрешен. Подчеркнутая рефреном («Вела домой, вела со сборища...») власть «холодной руки ландшафта», ее неумолимость (в одной из редакций — «Вела за шиворот со сборища...»¹⁵) корреспондирует с финальной метафорой стихотворения («Смещенных выносили замерто, / Никто не замечал утраты...»). «Холодная» буквально (перед нами все же марсовская ночь) и хладнокровная по сути «рука ландшафта» — это одновременно и логика местности, городского пространства, ведущего автора домой, и непреклонная воля преображенного обещанием завтрашней встречи мировосприятия. Очевидно, Пастернак играет на многозначности понятия «ландшафт» — кроме собственно географического, ближе к концу стихотворения актуализируется его живописный смысл. Не забудем к тому же и этимологию слова *Landshaft*, где «Land» это земля, а суффикс «-shaft» означает связность, единство. В нашем случае это мир связанный и объединенный предвкушением наступления завтрашнего дня.

Момент перелома, обернутый в мистические тона («В мелькавшего как бы взправду / И вдруг скрывавшегося призрака» — ср. с призраком в «Шекспире»), как и всякое таинство, скрыт от читателя. Божественный акт преображения мира незаметно подменяется настойчивым мотивом движения «спорящих» по городу. За упомянутым рефреном «вела» следует синтаксически и аллитерационно выделенная формула «шлишибко», отзывающаяся в «Мефистофеле», четвертом стихотворении цикла («Оншел, откidyваясь в смехе, / Шагал, приятеля облапя...»).

В восьмой строфе «Встречи» впервые нарушается соответствие синтаксических и строфических периодов. Короткое предложение «То был рассвет» фиксирует наступление обещанного «завтра». По остроумному наблюдению Жолковского, повторение рифм третьей строфы («ландшафта» — «завтра», «лестницы» — «треснется» / «амфитеатром» — «завтра», «предвестницы» — «лестницы») «как бы замыкает давно начавшийся цикл»,¹⁶ пророчество, сорвавшееся с лестницы, наконец начинает сбываться. Первой окончательному преображению подлежит сама лестница, оборачивающаяся амфитеатром.

Если попытаться расшифровать замысловатую греческую метафору, как кажется, получается следующее: встающее солнце, с его расходящимися веером лучами, об-

¹⁴ Там же. С. 189.

¹⁵ Там же. С. 480.

¹⁶ Жолковский А. К. Загадки мартовской ночи. С. 250.

разует на небе фигуру, похожую на амфитеатр. Таким образом, заря, «предвестница» солнца, вызывает «амфитеатр» наступающего нового дня, который, в свою очередь, вызывает в памяти «автора» и «мартовской ночи» слова, произнесенные на лестнице. Дополнительный «семантический клей», собирающий метафору в единое целое, — ассоциативная связь между лестницей и ступенчатым амфитеатром. «Усталое: „Итак, до завтра!“» срывается с лестницы подобно тому, как слова, сказанные перед скеной, разносятся эхом по амфитеатру. Эхом же из памяти «несется» к «обоим» заветное «завтра». Отдельно обратим внимание, что «обоим» неизбежно подразумевает «спорщиков» — быть может, имеются в виду герой и его собеседник/собеседница с лестничной клетки.

«Завтра», ставшее «куском ландшафта», сродни самому солнцу, выхватывающему «деревья, здания и храмы», преобразует жизнь в искусство. Весь мир видится герою сквозь призму или точнее «в раме» предстоящего свидания. Предвкушение организует перспективу («Деревья, здания и храмы» — от меньшего к большему и, вероятно, от ближнего к дальнему), остраниет самые обыкновенные черты московского городского ландшафта. Обращает на себя внимание выбивающаяся из общего рифменного рисунка гипердактилическая klaузула «тамошними». Не самая обычная рифмовка *жджд*, вероятно усиливающая ощущение надорванности оттепельного мира, его дискретности и текучести, не впервые нарушается в стихотворении. Первый такой случай — «покашливала», где лишний слог будто бы имитирует покашливание. «Тамошними», в свою очередь, выводит нас в «нездешнее», «недоступное» зазеркалье искусства, как бы за рамки стиха.

«Греческие» ассоциации, минуя девятую, возвращаются в финальной строфе «Встречи». По всей видимости, мы имеем дело с продолжением метафорического ряда: лестница — рассветный «веер» — амфитеатр. Как раз тот оптический эффект, который мы неволю пытаемся передать через сравнение с веером, судя по всему, и подразумевался в знаменитой формуле греческой поэзии — «розоперстая Эос». Формуле, известной нам прежде всего по переводам поэм Гомера, что, быть может, мотивирует появление «гекзаметра». Его «трехъярусность», вероятно, объясняется троекратным восхождением взгляда (от более низкого к более высокому: деревья — здания — храмы). Трехъярусный пейзаж, реальное пространство «пропадающее» в пространство стиховое, поэзию и находит соответствие в древнейшем стихотворном размере. Апелляция к первоисточнику поэзии в столь метеаписательном тексте, конечно же, не случайна. Перед нами уже не столько конкретное московское утро, сколько описание того, как рождается искусство вообще.

Подобно тому, как восприятие «автора» «смещается» обещанием завтрашней встречи, реальность смещается вместе с передвижением взгляда, объектива, способного организовать единство всего, в него попадающего. Получающаяся картина должна передавать это единство, эту сопряженность всего со всем, а вовсе не конкретные предметы и свойства окружающего мира. Потому вместе с передвижением фокуса все то, что выпадает, выходит за границы багета — утрачивает всякую ценность: «Смешенных выносили замертво, / Никто не замечал утраты». Ровно такое понимание искусства, его законов спустя десятилетие Пастернак изложит в своей «творческой эстетике», «Охранной грамоте»: «Когда мы воображаем, будто в Тристане, Ромео и Юлии и других памятниках изображается сильная страсть, мы недооцениваем содержанья. Их тема шире, чем эта сильная тема. Тема их — тема силы. Из этой темы и рождается искусство. Оно более одностороннее, чем думают. Его нельзя направить по производству — куда захочется, как телескоп. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещенья. Оно его списывает с натуры. Как же смещается натура? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значения. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состояния, которым охвачена вся переместившаяся действительность...»¹⁷

¹⁷ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 186.

«„Сила“ (чувство «в рамках самосознания») в искусстве, соответствующая свету в науке («берущей природу в разрезе светового столба»), проходит сквозь действительность, сдвигая ее таким образом, что каждая деталь становится драгоценной и, в то же время, взаимозаменяемой, потому что существенным становится не физическое, точное положение вещей (которое в науке становится языком чисел и аксиом), а „тяга“, движение, которое все эти „взаимно безразличные“ образы и отражают».¹⁸ Трагизм, ощущимый в финальных строках «Встречи», ассоциативно поддержаный и амфитеатром греческой трагедии, и воспоминанием о телах убитых героев «Илиады», декларативно отменяется. В «нездешней», «недоступной» раме искусства действуют свои, «холодные», как «рука ландшафта», законы.

Непреложная холодность отражена и, быть может, в самой «темной», загадочной строке стихотворения: «Смещались вправо по квадрату». Странную геометричность движения взгляда можно было бы объяснить через метонимию — если рама квадратная, то и движение взгляда ограничено этой формой. Впрочем, позволим себе предложить и более сложную интерпретацию: в finale стихотворения автор наконец дошел до своего дома («вела домой») и поднимается по лестнице (что объяснило бы обилие лестничных метафор — амфитеатр, «трехъярусный» и т. д.) — строго «вправо по квадрату», минуя окна (=рамы) лестничных клеток, в которые виднеются «смещенные» деревья, здания и храмы.

Так или иначе, представляется, что то чувство, «сила», которая смещает окружающую действительность, сила, выраженная в слове «завтра» (по наблюдению Жолковского, связанного парапомасией и с «автором», и с «мартом» и т. д.), объединяет в себе ожидание рассвета, весны и предвкушение назначенной на завтра встречи (ср.: «Завтра, завтра понять я вам дам...» во «Вдохновении»). Несколько завуалированный любовный сюжет не затемняет, а только усиливает основной метаописательный смысл стихотворения и, до какой-то степени, предвещает соединение творческого и любовного экстаза в следующей «Маргарите».

МАРГАРИТА

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритинах стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял соловей.

Он как запах от трав исходил. Он как ртуть
Очумелых дождей меж черемух висел.
Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту
Подступал. Оставался висеть на косе.

И когда, изумленной рукой проводя
По глазам, Маргарита влеклась к серебру,
То казалось, под каской ветвей и дождя
Повалилась без сил амazonка в бору.

И затылок с рукою в руке у него,
А другую назад заломила, где лег,
Где застрял, где повис ее шлем теневой,
Разрывая кусты на себе, как силок.

В третьем стихотворении описаны как будто несколько протянутых, по-фаустовски остановленных мгновений страсти, что выражено прежде всего использованием деепричастий настоящего времени, обрамляющих текст: «разрывая», «задыхаясь», «проводя». Любовный экстаз Маргариты и ее неназванного в тексте возлюбленного уподоблен соловью и его пению.

¹⁸ Кунцын Г. В. Категория «границы» как ключ к поэтике Пастернака. С. 190.

Как и в следующем стихотворении, Пастернак предлагает вариацию сюжетов и мотивов «Фауста» Гете. Как отмечал Л. Копелев, «в этой Маргарите трудно обнаружить черты непосредственного сходства с юной возлюбленной Фауста, с ее трагической судьбой и апофеотическим преображением в драме Гете, здесь главное безраздельное единство женщины и природы: соловьиной песни, леса, кустов, трав, дождя <...> Гете в последних строках „Фауста“ восславил „вечную женственность“ (das Ewig-weibliche)...»¹⁹

В то же время Копелев указывает, что Пастернак «именно так воспринял женственность, чистоту, юность, поющую — соловьиную прелесть и естественность Маргариты, противоположную книжной дряхлой мудрости и дьявольской искусственной молодости Фауста. Силок, разрываемый соловьиной песней и теневым шлемом амазонки — Маргариты — не напоминание ли о темнатах, сплетаемых нечистой силой?»²⁰

Для Пастернака в соловьином пении очевидно присутствует не только женское, но и мужское начало. Природа, страсть соединяются в значимой для него метафоре поэтического искусства — соловьиного пения, которое тем самым задает в стихотворении амбивалентную цепочку природа = любовь = соблазн = искусство.

В первой строфе речь идет как будто вообще только о соловье и его пении, страсть которого превосходит горячностью глазной белок Маргариты и лиловостью ее стиснутые губы. Тем самым экстатическое состояние художника и охваченной страстью георини уподобляется едва ли не предсмертному, пограничному состоянию (лиловый цвет губ, горячка). В ту же метафорическую парадигму вписывается образ «силка» — как соловей «разрывает кусты на себе, как силок», так и Маргарита захвачена дьявольским соблазном, «силками» его пения.

«Бился, щелкал, царил и сиял соловей» — градация, описывающая и, быть может, даже имитирующая соловьиное пение. Создается впечатление, что соловей бьется в силке или вырывается, запутавшись в кустах. Кроме того, глагол «биться», возможно, предвосхищает будущее появление амazonки, а учащенное «биение» сердца присуще страстным любовникам. Его «царственность», очевидно, символизирует власть над возлюбленной.

Вторая строфа полностью построена вокруг соловья, метонимически замещающего собственную песню. Рефрен «Он» придает соловью большую субъектность и едва ли не антропоморфность. Его песня оказывается подобна запаху трав (и, очевидно, черемухи), кинематографически застывшим между цветов «струям», висящим на листьях каплям «очумелых дождей». Максимально интенсивный, «очумелый дождь» замирает, повинуясь фаустианскому «мгновению», останавливающему время. Ртуть здесь может быть связана с измерением любовного жара («горячий белок») или с цветом серебра, которым соблазняется Маргарита, или подвижностью, каплю ртути не ухватить рукой (не поймать в силок). В то же время «очумелость» и ртуть продолжают и усиливают мотив болезненной пограничности экстатического состояния — между жизнью и смертью.

«Одуряет кору» деревьев пение, подобное одурманивающим запахам трав и черемухи.²¹ Соловьиная песня будто стремится заполнить собою все окружающее пространство, выразить себя для каждого органа чувств, звучать, пахнуть, «висеть» на ветвях и косе. Кора, травы, «одуряющий» запах, общая болезненность, любовная горячка, возможно, даже объединяются в общее семантическое поле — соловей будто

¹⁹ Копелев Л. Фаустовский мир Бориса Пастернака // Boris Pasternak 1890–1960: Colloque de Cerisy-La-Salle (11–14 september 1975). Paris, 1979. С. 492.

²⁰ Там же.

²¹ Ср. о черемухе и соловьином пении, «щелканье», в романе «Доктор Живаго»: «Мы приехали в Варыкино раннею весной. Вскоре все зазеленело, особенно в Шутьме, как называется овраг под Микулицынским домом, — черемуха, ольха, орешник. Спустя несколько ночей защелкали соловьи. / И опять, точно слушая их в первый раз, я удивился тому, как выделяется этот напев из остальных птичьих посвистов, какой скачок, без постепенного перехода, совершает природа к богатству и исключительности этого щелканья...» (цит. по: Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 285).

пытается околдовать Маргариту и, подступая ко рту, едва ли не опоить ее приворотным зельем.

В то же время, «подступая» к «стиснутым губам» Маргариты, соловей все же скорее выступает в человекоподобном обличье, словно бы превращается в ее возлюбленного. Копелев описывает лексику и звуки этой строфы: «... слова завораживают; во-рожба в поражающей внезапности сочетаний, в музике ритмов, мелодий, ассоцансов и диссонансов; в беспредельно свободной и, казалось бы, только случайной, произвольной игре, перекликаний ударных А и У, рокочущих, задыхающихся, присвистывающих звуков Р — К — Т — Х — В — С...».²²

Несмотря на «стиснутые губы», вынудившие соловья «отступить» от ее рта, Маргарита, по всей видимости, вполне поддается колдовскому влиянию песни, «одуряющей» весь окружающий мир. Сонным движением проводя рукой по «изумленным глазам», она будто силится очнуться и, словно в бреду, тянется к каплям, видя в них «серебро». Заметим, что «влечение к серебру» может прочитываться и как явный намек на гетевский сюжет о соблазнении Гретхен шкатулками с драгоценностями. Возможен даже отзовок стихотворения Н. С. Гумилева «Маргарита», написанного дольником на основе анапеста (у Пастернака — 4-стопный анапест):

...А у Маргариты на левой руке
Появилось дорогое кольцо.

А у Маргариты спрятан ларец
Под окном в зеленом плюще,
Ей приносит так много серег и колец
Злой насмешник в красном плаще...²³

Обессиленная героиня сравнивается с повалившейся в бору амазонкой (быть может, отзывается и название женского платья для верховой езды). Основанием для со-поставления оказывается сходство мокрых веток и дождя над ее головой, «каски вет-вей и дождя» со шлемом. Заметим, что вторая часть «Фауста» наполнена вариациями античной мифологии, а потому «греческая» нота вполне созвучна общему гетевскому лейтмотиву стихотворения.

В последней строфе соловей окончательно перевоплощается в страстного любовника Маргариты и, судя по всему, наконец подчиняет ее своей власти. Герой обхватывает возлюбленную, подложившую руку под голову, придерживает ее затылок, будто готовясь наконец поцеловать. Другая ее рука заломлена назад, где повис (как дожде-вые капли) ее «теневой» шлем, мокрые от дождя ветви кустов. Впрочем, на метафори-ческом уровне «теневой шлем» — таинственная защита Маргариты может ассоцииро-ваться с возникающим в finale гетевской трагедии голосом свыше — «Спасена!».

Синтаксическое устройство строфы позволяет отнести последний стих и к героине, заломившей руку, и к ее шлему. Кольцевая композиция знаменует победу соловья, соединение любовников. Наконец добившись своего от обессиленной Маргариты, соловей и его песня окончательно «воцаряется» во всем окружающем мире, заставляет его звучать в тон своей первой и самой выразительной ноте — «Разрывая кусты на себе, как силок...».

МЕФИСТОФЕЛЬ

Из массы пыли за заставы
По воскресеньям высыпали,
Меж тем как, дома не застав их,
Ломились ливни в окна спален.

²² Копелев Л. Фаустовский мир Бориса Пастернака. С. 492.

²³ Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. М. Д. Эльзона. Л., 1988. С. 195 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Велось у всех, чтоб за обедом
Хотя б на третье дождь был подан,
Меж тем как вихрь — велосипедом
Летал по комнатным комодам.

Меж тем как там до потолков их
Взлетали шелковые шторы,
Расталкивали бестолковых
Пруды, природа и просторы.

Длиннейшим поездом линеек
Позднее стягивались к валу,
Где тень, пугавшая коней их,
Ежевечерне оживала.

В чулках как кровь, при паре бантов,
По залитой зарей дороге,
Упав, как лямки с барабана,
Пылили дьяволовы ноги.

Казалось, захлестав из низкой
Листвы струей высокомерья,
Снесла б весь мир надменность диска
И терпит только эти перья.

Считая ехавших, как вехи,
Едва прикладываясь к шляпе,
Он шел, откidyваясь в смехе,
Шагал, приятеля облапя.

Четвертое стихотворение цикла, написанное, как и «Встреча», четырехстопным ямбом, продолжает вариации Гете. Здесь представлена картина загородного, то ли воскресного («по воскресеньям»), то ли ежедневного («ежевечерне») гулянья, мистически связанныго с явлением Мефистофеля.

Как и предыдущая «Маргарита», «Мефистофель» — именно «вариация» на сюжет «Фауста». Мефистофель у Пастернака появляется на загородном гулянье горожан, подобном тому пасхальному воскресному гулянию, где Фауст вместе со своим учеником Вагнером встречают знаменитого черного пуделя. Высыпающая за город толпа, в которой у Гете присутствуют подмастерья и студенты, состоятельные горожанки и служанки, старуха, солдаты и др., описана у Пастернака подчеркнуто обезличенно, без единого существительного. Горожане, отправляющиеся и возвращающиеся с загородного гуляния, описываются неопределенно личными или безличными предложениями, местоимениями в косвенных падежах — «их», «всех», прилагательным «бестолковых», причастием «ехавших». За счет этого создается устойчивое ощущение их пассивности перед воздействием внешних сил, они лишь обезличенные «вехи» в подсчетах Мефистофеля. Анжела Ливингстон обращает внимание, что «описывается загородная прогулка толпы народа не с точки зрения Фауста, <...> а отчасти с точки зрения самой толпы: ее глазами мы видим Фауста и Мефистофеля где-то вдали на дороге»,²⁴ — тем самым мы, как читатели, оказываемся среди таких же пассивных наблюдателей.

Безличность горожан можно прочесть как усиление обезличивания гетевских «несколько групп подмастерьев», «другие», «первые», «один из подмастерьев», «из второй

²⁴ Ливингстон А. «Фауста что ли, Гамлета ли»: Фаустовские мотивы в ранних стихотворениях Пастернака // Pasternak-Studien I: Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongress 1991 in Marburg / Hrsg. von S. Dorzweiler und H.-B. Harder. München, 1993. S. 94.

группы», «третий подмастерье», «четвертый», «пятый», «другая служанка», «второй студент», «первая девушка», «вторая девушка», «второй горожанин», «третий горожанин» и т. д. (пожалуй, настойчивые указания на порядковый номер гуляющих может быть соотнесено с подсчетами Мефистофеля у Пастернака). Пастернаковское «за заставы ежевечерне высыпали» напоминает начало описания гуляний у Гете: «Vor dem Tor. Spaziergänger aller Art ziehen hinaus».²⁵ Собственно, Пастернак лишь подчеркивает значимое для Гете глубочайшее высокомериеFausta (и отчасти Мефистофеля), рядом с которым все остальные не значат ничего. В стихотворении Пастернака прямую «высокомерьем» наделено садящееся солнце, солнечный диск, который «терпит» — выделяя из толпы, и отчасти в этом уподобляясь Faусту, лишь Мефистофеля. В то же время в противопоставлении Мефистофеля и всех остальных безликих персонажей легко считывается значимый и для «Вдохновения», и для «Шекспира» мотив «поэт и толпа», заявленный у Гете как один из центральных в «Прологе на театре».

Все рифмы в стихотворении женские, существенная их часть — неточные («спален — высыпали», «подан — комодам»), среди которых особенно выделяются составные: заставы / застав их; потолков их / бестолковых; линеек / коней их, паре бантов / с барабана. Создается ощущение, что рифмы имитируют дьявольское остроумие заглавного персонажа. Заметим, что трижды рифмы строятся на созвучии с присоединением местоимения «их», в котором соблазнительно расслышишь немецкое я — «ich». Настойчивое «ich» пронизывает высокомерные монологи Faуста в первой части трагедии.

В первой строфе «безликие» горожане, гонимые уличной пылью (и сами ей отчали уподобленные за счет глагола «высыпать»), покидают пределы города. Заметим, что эта пыль дальше в тексте окажется связана с Мефистофелем — «пылили дьяволы ноги». Возникает подозрение, что именно он побуждает инертных жителей к загородным прогулкам. Тем временем, следуя дьявольской логике обмана ожиданий, искомая свежесть наполняет опустевшие дома сквозняками и ломится в окна ливнями.

Наивные обыватели, полагающие, что могут подчинить природные силы расписанию приема пищи («Велось у всех, чтоб за обедом / Хотя б на третью дождь был подан...»), — по всей видимости, та самая толпа, требующая «хлеба и зрелиц», которой отказывается служить Поэт из театрального пролога «Fausta». Врывающиеся в опустевшее жилье природные силы (дождь, ветер, вихрь) также легко соотнести с дьявольскими силами, о которых Вагнер во время той же прогулки говорит Faусту: «Berufe nicht die wohlbekannte Schar, / Die strömend sich im Dunstkreis überbreitet, / Dem Menschen tausendfältige Gefahr, / Von allen Enden her, bereitet. / Von Norden dringt der scharfe Geisterzahn / Auf dich herbei, mit pfeilgespitzten Zungen; / Von Morgen ziehn, vertrocknend, sie heran, / Und nähren sich von deinen Lungen; / Wenn sie der Mittag aus der Wüste schickt, / Die Glut auf Glut um deinen Scheitel häufen / So bringt der West den Schwarm, der erst erquickt, / Um dich und Feld und Aue zu ersäufen. / Sie hören gern, zum Schaden froh gewandt, / Gehorchen gern, weil sie uns gern betrügen; / Sie stellen wie vom Himmel sich gesandt, / Und lispeln englisch, wenn sie lügen. / Doch gehen wir! Ergraut ist schon die Welt, / Die Luft gekühlt, der Nebel fällt! / Am Abend schätzt man erst das Haus. — / Was stehst du so und blickst erstaunt hinaus? / Was kann dich in der Dämmerung so ergreifen?»²⁶

²⁵ «The Project Gutenberg»: публичная электронная библиотека. См.: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229-images.html> (дата обращения: 31.10.2024). Пер.: «У ворот. Толпы гуляющих направляются за город», цит. по: Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 34 (пер. Б. Л. Пастернака).

²⁶ «The Project Gutenberg». См.: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229-images.html> (дата обращения: 31.10.2024). «Не призывайте лучше никогда / Существ, живущих в воздухе и ветре. / Они распространители вреда, / Смертей повальных, моровых поветрий. / То демон севера заладит дуть / И нас проймет простудою жестокой, / То нам пойдет сушить чахоткой грудь / Томительное веянье востока, / То с юга из пустыни суховей / Нас солнечным ударом стукнет в темя, / То запад целой армией дождей / Повадится нас поливать все время. / Не доверяйте духам темноты, / Роящимся в ненастной серой дымке, / Какими бы ангелами доброты / Ни притворялись эти невидимки. / Пойдемте, впрочем. На землю легла / Ночная сырость, нависает мгла, / Хорош по вечерам уют домашний!» (цит. по: Гете И. В. Собр. соч. Т. 2. С. 43–44).

Продолжая линию противопоставления активных, олицетворенных стихий — инертной массе горожан, в третьей строфе «пруды, природа и просторы» «расталкивают бестолковых» людей. Здесь ощущается игра на двусмыслиности «расталкивания»: в значении расталкивать, *будить* — идилические представления о загородной природе побуждают горожан отправиться на гулянье, и в значении *разъединять, отталкивать друг от друга*, — уже за пределами города гуляющие разбредаются по «просторам» и среди «прудов».

В четвертой строфе вместе с традиционно безличным описанием возвращающихся в экипажах (каламбурное «длиннейшим поездом линеек») с гулянья («стягивались к валу») впервые появляется уже однозначно зловещая, если не прямо дьявольская сила: «ежевечерне» оживающая на городском валу тень, пугающая запряженных в линейки лошадей («коней их»). В следующей строфе мистическая тень оборачивается названным в заглавии Мефистофелем.

Будто бы воспроизводя вывернутую наизнанку риторику «отрицающего духа», Пастернак описывает героя не «с головы до пят», а наоборот, от «дьяволовых ног» до перьев на шляпе. Волочащиеся по земле и поднимающие пыль, подобно свисающим лямкам барабана, ноги в красных чулках с бантиками наводят на мысль о кривизне ног (копытах?). Мефистофель, в отличие от «Фауста» Гете, появляется на загородном гулянье в «человекообразном» облике. Однако «залитая зарей дорога» может варьировать картину первого появления пуделя рядом с Фаустом и Вагнером:

Bemerbst du, wie in weitem Schneckenkreise
Er um uns her und immer näher jagt?
Und irr ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel
Auf seinen Pfaden hinterdrein.²⁷

Л. Копелев проницательно отмечает, что в стихотворении ряженая фигура Мефистофеля напоминает «об опере Гуно, во всяком случае не меньше, чем о драме Гете», и «расхаживает по дороге у застав того города, в котором жил молодой Пастернак»²⁸ (имеется в виду пребывание Пастернака летом 1912 года в Марбурге).

Не отменяя «оперных» ассоциаций, все же отметим, что шляпа с перьями из шестой строфы имеет явный прообраз в собственно гетевском «Фаусте»: «In rotem, goldverbrämtem Kleide, / Das Mäntelchen von starrer Seide, / Die Hahnenfeder auf dem Hut, / Mit einem langen, spitzen Degen...»²⁹

Как и все стихотворение, шестая строфа отмечена постоянной игрой наозвучиях, парадоксальных сочетаниях слов и понятий. Почти оксюмороном звучат строки «захлестав из низкой листвы струей высокомерья». В «этой перье» звучит «и теперь я», так же как в троекратной анафоре «меж тем» трудно не услышать обыгрывание заглавия книги «Темы и вариации» (то же наречие, возможно, с той же каламбурной целью появляется затем в «Шекспире»). Еще раз подчеркнем, в многократных для стихотворения каламбурных соположениях далеких по смыслу слов проявляется мефистофелевское остроумие, риторическая изощренность дьявольской лжи.

Высокомерьем, надменностью диска из шестой строфы очевидно заражается описанный в последней строфе театрально вышагивающий Мефистофель — «откидываясь в смехе», «облапя» (вульгаризм) приятеля. В связи с этим Копелев вновь подчеркивает вариативность пастернаковских стихотворений по отношению к «Фаусту»

²⁷ «The Project Gutenberg». См.: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229-images.html> (дата обращения: 31.10.2024). «Кругами, сокращая их охваты, / Все ближе подбирается он к нам. / И, если я не ошибаюсь, пламя / За ним змеится по земле полян...» (цит. по: Гете И. В. Собр. соч. Т. 2. С. 44; здесь и далее курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П.).

²⁸ Копелев Л. Фаустовский мир Бориса Пастернака. С. 493.

²⁹ «The Project Gutenberg». См.: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229-images.html> (дата обращения: 31.10.2024). «Смотри, как расфрантился я пестро. / Из кармазина с золотою ниткой / Камзол в обтяжку, на плечах накидка, / На шляпе петушиное перо, / А сбоку шпага с выгнутым эфесом...» (цит. по: Гете И. В. Собр. соч. Т. 2. С. 56–57).

Гете: «Хохочущий бродяга Мефистофель не менее далек от мудрого циника, высказывающего иногда заветные мысли Гете, чем лесное видение Маргариты от ее немецкой тезки».³⁰ Он нарочито небрежно приветствует проезжающих («едва прикладываясь к шляпе»), в то же время пересчитывая их как «вехи», что, как уже отмечалось, дополнительно подчеркивает их неодушевленность в его глазах.

Мефистофель, в finale стихотворения идущий навстречу экипажам, идет из города, где в отсутствие людей хозяйствничали природные силы, едва ли не подвластные его воле. Учитывая, что «вихрь», «ливень», ветер — постоянные носители творческой энергии в поэтическом мире Пастернака, напрашивается вывод о соотнесенности высокомерного, обманывающего ожидания толпы, дьявольского начала, природы и искусства. Именно в контексте противопоставления безликих обывателей и ряженого возникает значимая для книги тема исключительности художника, который видит иначе и больше, чем все остальные.

Пространство стихотворения «Мефистофель» и возникающие в нем реальные и воображаемые элементы отчетливо соотнесены с «Незнакомкой»³¹ А. Блока:³² «каждый вечер» — «ежевечерне», «за шлагбаумами» — «за заставы», «над пылью переулочной» — «из массы пыли», «кривится диск» — «надменность диска», «перья страуса склоненные» — «только эти перья». «Испытанные остряки», «гуляющие с дамами», вполне монтируются с гетевскими студентами, выбирающимися на природу, чтобы приударить за служанками. О «Флоренции» Блока напоминает соседство пыли с велосипедами: «...Звенят в пыли велосипеды / Там, где святой монах сожжен»,³³ где искусство также оказывается погружено в пошлый и кощунственный (если не дьявольский) мир. Таким образом, блоковские аллюзии поддерживают мотив таинственного проникновения неземного в подчеркнуто сниженную повседневность. Мефистофель у городского вала появляется как блоковская Незнакомка в загородном кабаке, где каждый вечер пьет поэт, способный в низком разглядеть высокое, ощутить свое предназначение. Как блоковская Незнакомка до какой-то степени воплощает поэзию, так Мефистофель у Пастернака олицетворяет искусство.

Целый ряд образов и мотивов «Мефистофеля» перекликается с другими стихотворениями цикла — само заглавие, разумеется, соотнесено с «Маргаритой», перья появляются во «Вдохновении», «струя высокомерья» напоминает об утренней «скипидарной струе», подчеркнуто банальный поезд линеек оказывается подспудно противопоставлен фуре и карете. Пустой город, нетвердый шаг Мефистофеля, волочущего ноги «как лямки с барабана», — соотносимы с «автором», бредущим по Москве во «Встрече», закатный «солнечный диск» будто инвертирует «призрак» рассвета.

ШЕКСПИР

Извозчикий двор и встающий из вод
В уступах — преступный и пасмурный Тауэр,
И звонкость подков, и простуженный звон
Вестминстера, глыбы, закутанной в траур.

И тесные улицы; стены, как хмель,
Копящие сырость в разросшихся бревнах,

³⁰ Копелев Л. Фаустовский мир Бориса Пастернака. С. 493.

³¹ Текст стихотворения цит. по: Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 2. Стихотворения. Книга вторая. С. 122.

³² Часть этих совпадений отмечена в работе: Ливингстон А. «Фауста что ли, Гамлета ли». С. 94. Кроме того, интересно наблюдение Ливингстон о продолжении фаустовских мотивов в «Докторе Живаго»: «Комаровский (чье обольщение Лары в некоторых подробностях похоже на обольщение Гретхен Faustom) гуляет со своим приятелем Сатаниди, и звук их голосов называется „рычанием“ (У Комаровского есть еще и злая собака, которую Лара зовет «сатана» и «нечистая сила»)» (Ibid.).

³³ Блок А. А. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 73.

Угрюмых, как копоть, и бражных, как эль,
Как Лондон, холодных, как поступь, неровных.

Сpiralями, мешкотно падает снег.
Уже запирали, когда он, обрюзгший,
Как сползший набрюшник, пошел в полусне
Валить, засыпая уснувшую пустошь.

Оконце и зерна лиловой слюды
В свинцовых ободьях. — «Смотря по погоде.
А впрочем... А впрочем, соснем на свободе.
А впрочем — на бочку! Цирюльник, воды!»

И, бреясь, гогочет, держась за бока,
Словам остряка, не уставшего с пира
Цедить сквозь приросший мундштук чубука
Убийственный вздор.

А меж тем у Шекспира
ОстриТЬ пропадает охота. Сонет,
Написанный ночью с огнем, без помарок,
Заальным столом, где подкисший ранет
Ныряет, обнявшись с клешнею омара,
Сонет говорит ему:

«Я признаю
Способности ваши, но, гений и мастер,
Сдается ль, как вам, и тому, на краю
Бочонка, с намыленной мордой, что мастью
Весь в молнию я, то есть выше по касте,
Чем люди, — короче, что я обдаю
Огнем, как, на нюх мой, зловоньем ваш кнастер?»

Простите, отец мой, за мой скептицизм
Сыновний, но сэр, но милорд, мы — в трактире.
Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы
Пред плещущей чернью? Мне хочется шири!

Прочтите вот этому. Сэр, почему ж?
Во имя всех гильдий и биллей! Пять ярдов —
И вы с ним в бильярдной, и там — не пойму,
Чем вам не успех популярность в бильярдной?»

— Ему?! Ты сбесился? — И кличет слугу,
И, нервно играя малаговой веткой,
Считает: полпинты, французский рагу —
И в дверь, запустя в привиденье салфеткой.

Заключительная «повесть» цикла вроде бы продолжает линию «Маргариты» и «Мефистофеля», стихотворение названо по имени главного героя — «Шекспир». В то же время мы незаметно переходим на метатекстуальный уровень, от персонажей «Фауста» к Шекспиру вообще, к фигуре художника, «автора». Таким образом, на протяжении всего цикла наблюдается последовательный процесс отчуждения поэта от поэзии: эксплицитное лирическое «я» «Вдохновения» расщепляется уже во «Встрече», где возникает отдельный «автор». Еще очень нагруженный метапoэтической символикой словес из «Маргариты» сменяется уже совсем не очевидным «приятелем» в «Мефистофеле». Поэт постепенно становится персонажем, теряя связь с голосом повествователя. Параллельно мы проходим путь от «вдохновения», от замыслов и обещаний

(«завтра, завтра понять я вам дам...») до готового сонета на столе лондонского трактира.

Среди работ, посвященных «Шекспиру», мы бы хотели выделить небольшой фрагмент из статьи А. А. Долинина «Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве «Тем и варьций»).»³⁴ Как убедительно показывает автор, наряду с «классиками», Шекспиром, Гете, Пушкиным, в «Темах и вариациях» Пастернак постоянно «варьирует» современников. Стихотворение Долинин предлагает рассматривать в контексте важной для Пастернака дискуссии с Маяковским о роли поэта и поэзии: «...главная тема стихотворения — искушение публичностью, тщеславное желание расширить круг читателей, заигрывание с „плещущей чернью“ — имеет непосредственное отношение к Маяковскому и его театрализованному публичному поведению».³⁵ Таким образом, отказ Шекспира размениваться на «популярность в бильярдной» противопоставляется поведению Маяковского, его нарочитой сценичности.

Вопреки соображениям Е. Б. Пастернака, Долинин предлагает увидеть Маяковского не в самом Шекспире, а в безымянном бреющемся смехаче, чье мнение о сонете, очевидно, значимо для главного героя. Все это прекрасно ложится на биографический фон: в 1919 году Пастернак еще «прятал „Сестру мою жизнь“»³⁶ от публики и, если верить «Охранной грамоте», прежде публикации, в поисках одобрения, все же прочел ее автору «Ничего не понимают». На наш взгляд, все соображения Долинина о роли Маяковского в «Шекспире» совершенно резонны.

Тем не менее на первом плане перед нами все же шекспировская вариация и, как мы увидим, степень инфильтрованности текста «темами» предшественника едва ли не выше, чем в «гетеевских» стихотворениях. Почему именно Шекспир становится у Пастернака выразителем того творческого кредо, которое в русской традиции наиболее остро выражено в тютчевском «Молчи, скрывайся и таи...»?³⁷ Почему ему, трактирному «остряку», профессиональному актеру поручена выспренняя тема презрения к «черни тупой»?³⁸ Возможно, дело в том, что сонеты Шекспира ни разу не были изданы при его жизни, во всяком случае, легально. На более же общем уровне значима и история так называемого шекспировского вопроса. Таинственность, повышенная мифологичность образа Шекспира в истории литературы делает его поэтом-phantomom. Он идеально вписывается в ту логику расщепления лирического «я», которую мы попытались реконструировать, Шекспир будто изначально скорее персонаж европейской культуры, чем реально существовавший автор.

Характерные туманно-мистические декорации Лондона рубежа XVI–XVII веков в первых трех строфах стихотворения вполне способствуют этому ощущению зыбкости, ненадежности окружающей реальности. Балладный четырехстопный амфибрахий настраивает нас на готическую эстетику, впрочем изрядно приправленную контрастной физиологичностью. Собственно, контраст — основной прием первой строфы. Сниженный «извозчикий двор» соседствует с величественным, страшным, «встающим из вод» Тауэром. Параномастическое сочетание «преступный и пасмурный» ставит вроде бы разнородные характеристики, тем не менее дополняющие друг друга. Крепость-тюрьма метонимически сама становится «преступной», что, в свою очередь, вызывает многочисленные историко-культурные ассоциации, в том числе и шекспировские, к примеру, заключение в Тауэр и убийство племянников Ричардом III в одноименной хронике и т. п.

Визуальный «пасмурный» образ Лондона первых двух строк приобретает звуковой объем в третьей: «И звонкость подков и простуженный звон...». Соединение лошадиного цоканья с извозчикьего двора и колоколов Вестминстерского аббатства продолжает

³⁴ Долинин А. А. Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве «Тем и варьций») // Долинин А. А. О Пушкине, о Пастернаке: Работы разных лет. М., 2022. С. 317–322.

³⁵ Там же. С. 318.

³⁶ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 228.

³⁷ Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений / Сост., подг. текста и прим. А. А. Николаева. Л., 1987. С. 105 (Библиотека поэта. Большая сер.).

³⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 1. С. 141.

жает линию сочетания высокого и низкого, близкого и далекого. Причем близкое и низкое — «звонко», а высокое и далекое, за счет расстояния или погоды — болезненно «простужено». Сырость и, как следствие, болезненность становятся основными чертами позднеосеннего/зимнего лондонского пейзажа. Город насквозь простужен, болен и пьян — закономерно, что в нем царит смерть и даже обычный сумрак/туман напоминает траурные одежды («Вестминстера, глыбы, закутанной в траур»).

Довольно широкая панорама первой строфы, обозначающая контуры набережной Темзы — от Тауэра на востоке, до Вестминстера на западе, сменяется погружением в сам город, в его «тесные улицы» во второй. Будто следя за повествователем, мы идем от некоего «извозчичьего двора» на набережной вглубь — вероятнее всего, южного Лондона, где располагался театр «Глобус» и откуда можно увидеть Тауэр «встающим из вод». Безглагольная строфа на первый взгляд описывает лишь бревенчатые стены домов, вздувшиеся от сырости, покрытые копотью, холодные и неровные, но в то же самое время она задает невероятно густую палитру, отражающую город целиком — и в физическом, и в мифологическом плане. Синтаксическая двусмысленность оборота «стены, как хмель, копящие сырость в разросшихся бревнах» сразу вводит в реальный пейзаж мотив всеобщего опьянения стен и домов: то ли стены копят сырость в бревнах, подобно тому как хмельные напитки хранятся в деревянных же бочках; то ли стены уподобляются хмелю как растению, «копящему» в себе сырость и имеющему обыкновение виться по этим самым стенам. В любом случае, город пьян, как и его обитатели, все двоится, смыслы расплываются, сравнения сплетаются с метонимией. Бревна «угрюмы, как копоть», вероятнее всего их покрывающая, и «бражны, как эль», томящийся в сделанных из бревен же бочках. Они «холодны», «как Лондон», и «неровны», «как поступь» его жителей, опьяненных мрачной, хмельной атмосферой сырого, покрытого копотью города.

Проходящее сквозь первые две строфы соединительное «И», нарушающее иерархию предметов и их характеристик, во второй и третьей усиливается развернутыми сравнениями, выполняющими ту же функцию. Поэтический язык в полной мере поддерживает мотив иреальности города, пьяной, «неровной» поступью балансирующего между действительностью и мифом (ср. со «Встречей»). Даже снег, покрывающий грязный Лондон, идет «спиралями», «мешкотно», заражаясь его опьянением. Внутренние рифмы и парономасии, организующие третью строфиу, «спиралями» — «запириали», «обрюзгший» — «набрюшник» и т. д., будто окончательно фиксируют полную сопряженность всего со всем, неразличимость жизни и сна. Тому же способствует финальный каламбур «валить, засыпая уснувшую пустошь», где «валить» может означать и падать, и «валить с ног», а «засыпая» — и покрывать снегом, и усыплять.

Пространственное движение взгляда, отмеченное нами между первой и второй строфами, наконец получает отражение в движении времени: «уже запириали» (ср. «Крупный разговор. Еще не запириали...»³⁹ в первом стихотворении «шекспировского» цикла «Сон в летнюю ночь», о котором мы уже писали⁴⁰), когда пошел снег. Сам мотив движения как раз и связывает первые четыре строфы воедино: «неровная поступь» перекладывается на снег, его блуждания по пустому ночному городу отвращают посетителя трактира от того, чтобы пойти домой спать. «Полусон» становится еще одной метафорой пограничного состояния мира. Почти метонимически читатель склонен переложить характеристики снега («обрюзгший, / как сползший набрюшник») на безымянного гуляку, смотрящего на улицу, через «оконце и зерна лиловой слюды / в свинцовых ободьях». Тем не менее отметим, что сравнение «обрюзгшего» снега со «сползшим набрюшником» может быть опосредовано визуальным сходством с ватой, которой обычно набивают набрюшник.

Четвертая строфа — переломная в композиционном отношении. Огромное безличное описание Лондона, прогулка по его «тесным улицам» кинематографично

³⁹ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 202.

⁴⁰ Поливанова Д. К., Поливанов К. М. Тема рождения искусства и вариации Шекспира в цикле Б. Л. Пастернака «Сон в летнюю ночь» // Русская литература. 2021. № 1. С. 145–157.

завершается «оконцем» и витражными «зернами лиловой слюды». Взгляд на оконце извне, с улицы резко переворачивается репликой персонажа, теперь, вместе с ним, мы смотрим сквозь него изнутри трактира. Резкость подчеркнута тем, что мы врываемся посередь разговора, хохотун, судя по всему, отвечает на опущенный вопрос — когда же он отправится домой спать. «Пир», попойка, предшествовавшая диалогу, дает о себе знать в троекратном повторе «а впрочем». С каждым следующим «а впрочем» растет решимость героя остаться в трактире подольше. «А впрочем...» — задумчивое, он словно смотрит в окно, пытаясь определить погоду; «а впрочем, соснем на свободе» — идиоматический ответ самому себе; восклицательное «а впрочем — на бочку!» — вероятно возвращает ушедшее было разгульное настроение, взвинчивает градус веселья, противостоящего «угрюмому» городу за окном.

Хотя эмоциональная пружина поведения героя раскручивается наглядно, остается не вполне ясной его логическая мотивировка. Почему решение остаться немедленно влечет желание побриться? Несколько странен и оборот «соснем на свободе». Значит ли это, что, отказавшись от идеи пойти домой, весельчак планирует переночевать в трактире, а потом вдруг так же резко решает не спать вовсе и потому начинает бриться? Или же, оценив обстановку («Смотря по погоде»), он сразу решает не спать эту ночь и «соснем на свободе» означает что-то вроде фразеологического «в гробу/на том свете отоспимся/отдохнем»? Если так, то как будто дополнительно акцентируется, что земная жизнь — заключение, а посмертная — освобождение. Мотив в высшей степени характерный для шекспировских трагедий, один из краеугольных узлов в размышлениях Гамлета: «Умереть. Забыться. / И знать, что этим обрываешь цепь / Сердечных мук и тысячи лишений, присущих телу. Это ли не цель / Желанная? Скончаться. Сном забыться...»⁴¹

Любопытно, что при этом «земное» связывается с полным жизни трактиром, а сон, «посмертное» с почти инфернальным, потусторонним окружающим городом, сквозь который так не хочется идти в непогоду. Пространственная дихотомия жизни и смерти, обнажающая двойственность, ирреальность лондонского пейзажа, вполне монтируется с основным внутренним конфликтом заглавного персонажа. Отказ от чтения сонета в трактире влечет за собой бегство в холодную ночь, истинный поэт не должен пасовать перед смертью/молчанием и поддаваться бесовскому («Ему?! Ты сбесился...») искушению жизнью/«изреченной мыслью».

Загадочный антипод Шекспира, врывающийся в повествование без всякого представления, — как раз тот, в ком Долинин не без оснований видит черты публичного образа Маяковского. Нам, в свою очередь, представляется, что бреющийся на бочке смехач прежде всего напоминает самого известного трактирного пропойцу в истории европейской литературы — Фальстафа. Герой, почти как в зеркале отраженный за окном в виде «обрюзгшего» снега, как кажется, вполне может обладать той же наружностью — «My Lord, I was born about three of the clock in the afternoon, with a white head and something a round belly...»⁴² Сидящий на бочонке и гогочущий, «держась за бока», он походит на иллюстрации к «Генриху IV».

Хотя «остряком» в стихотворении именуется сам Шекспир, идиоматичность речи его собутыльника тоже невольно напоминает бесконечные каламбуры и шутки Фальстафа. После упомянутого «соснем на свободе», в следующей же его фразе — «А впрочем — на бочку!» — судя по всему, вновь заложена фразеологическая игра. С одной стороны, «на бочку» воспринимается как усеченный вариант выражения «деньги на бочку», а с другой, как мы вскоре узнаем, он буквально садится на «бочонок».

«Бочка», разумеется, укладывается в ассоциативный ряд «Генриха IV». Знаменная сцена из второго акта первой части трилогии, в которой Генрих и Фальстаф по оче-

⁴¹ «Гамлет» Бориса Пастернака: Версии и варианты перевода шекспировской трагедии / Сост. В. Поплавский. М.; СПб., 2002. С. 121.

⁴² Shakespeare W. Complete Works / Ed. by R. Proudfoot, A. Thompson, D. S. Kastan and H. R. Woudhuysen. London, 2021. P. 517 (The Arden Shakespeare Third Series). Здесь и далее курсив наш. — Г. К., Д. П., К. П. «Я родился в три часа пополудни с седою головой и немного круглым животом...» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 2). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1992. Т. 2 / Пер. Б. Пастернака, Е. Бируковой. С. 29.

реди изображают короля и принца, отца и сына <...>, в частности, включает в себя монолог Хэла о старшем приятеле: «Swearest thou, ungracious boy? Henceforth ne'er look on me. Thou are violently carried away from grace. There is a devil haunts thee in the likeness of an old fat man; a tun of man is thy companion...».⁴³ Ночное брадобритие, быть может указывающее на актерскую профессию, в то же время напоминает издевки Фальстафа над принцем во второй части: «...the Prince, your master, whose chin is not yet fledge. I will sooner have a beard grown in a palm of my hand than he shall get one off his cheek, and yet he will not stick to say his face is a face royal. God may finish it when He will, 'tis not a hair amiss yet. He may keep it still at a face-royal, for a barber shall never earn sixpence out of it...»⁴⁴

Здесь же, как видим, появляется и цирюльник. Число подобных перекличек было бы нетрудно умножить, однако для нас существенное не конкретные более или менее убедительные текстуальные совпадения, а типологическое родство сюжетов.

Контрастные столкновения «высокого» и «низкого» в лондонском пейзаже продолжаются на уровне основного конфликта. Гениального «мастера», великого поэта мы находим в компании веселого собутыльника после пирушки в грязном трактире. Точно так же, как в начале «Генриха IV» мы обнаруживаем наследника английского престола вместе с Фальстафом и его братией в «Кабаньей голове». Параллель может быть дополнительно мотивирована отброшенным при публикации эпиграфом (сохранившимся в рукописи «Шекспира», посланной Брюсову⁴⁵): «Ты царь, живи один...». Пушкинский сонет (!) не только обозначает традицию, но и вводит дополнительную, «царственную» ноту. Пастернаковский Шекспир будто примеряет роль собственного персонажа, как тот, в свою очередь, примеряет корону у смертного одра родителя. Центральный сюжет, двигатель первых двух частей трилогии о Генрихе, своеобразной вариации архетипического «гадкого утенка», конспективно обрисован самим принцем в начале первой хроники: «I know you all, and will awhile uphold / The unyoked humour of your idleness. / Yet herein will I imitate the sun, / Who doth permit the base contagious clouds / To smother up his beauty from the world, / That when he please again to be himself, / Being wanted, he may be more wondered at / By breaking through the foul and ugly mists / Of vapours that did seem to strangle him. <...> So when this loose behaviour I throw off, / And pay the debt I never promised, / By how much better than my word I am...»⁴⁶

Чем глубже «падение», тем выше кажется последующий полет. Хэл с самого начала знает, что как только судьба потребует от него исполнения высокого предназначения, он в одночасье преобразится и прогонит Фальстафа: «I do. I will».⁴⁷ Если немного переформатировать сюжетную модель, поставить в ее центр другого «царя», художника, немедленно вспоминается пушкинское «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...».⁴⁸ В связи с «Шекспиром» эту ассоциацию подкрепляет финальный мотив бегства.

⁴³ Shakespeare W. Complete Works. P. 494. «Как, ты еще ругаешься, негодный мальчишка? Прочь с глаз моих! Тебя насилино сбивают с истинного пути. Злой дух в образе старого толстяка преследует тебя. Подобие бочки в дружбе с тобой...» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 1). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 471–472.

⁴⁴ Shakespeare W. Complete Works. P. 515. «Он такой же молокосос, как ты, и скорее у меня вырастет борода на ладони, чем у него пробьется когда-нибудь пух на подбородке...» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 2). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 23.

⁴⁵ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 481.

⁴⁶ Shakespeare W. Complete Works. P. 483. «Я всем вам знаю цену, но пока / Потворщик первый вашим безобразьям. / Мне в этом солнце подает пример. / Оно дает себя туманить тучам, / Чтоб после тем сильнее ослепить / Своим внезапным выходом из мрака. <...> Так именно, когда я прекращу / Разгул и обнаружу исправленье, / Какого никому не обещал, / Людей я озадачу переменой / И лучше окажусь, чем думал свет. / Благодаря моим былым порокам / Еще яснее будет, чем я стал...» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 1). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 420–421.

⁴⁷ Shakespeare W. Complete Works. P. 494. «Ничего не поможет. Я прогоню его» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 1). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 473.

⁴⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 1. С. 65.

Так или иначе, шекспировский интертекстуальный фон существенно обогащает стихотворение. Отказ поэта читать сонет «тому» «с намыленной мордой», выступать «пред плещущей чернью» — до какой-то степени созвучен финальному монологу второй части «Генриха IV», отказу коронованного принца признать бывших друзей в ликующей толпе: «I know thee not, old man. Fall to thy prayers. / How ill white hairs become a fool and jester. / I have long dreamed of such a kind of man, / So surfeit-swelled, so old, and so profane, / But being awaked I do despise my dream. / Make less thy body hence, and more thy grace; / Leave gormandizing; know the grave doth gape / For thee thrice wider than for other men. / Reply not to me with a fool-born jest. / Presume not that I am the thing I was, / For God doth know, so shall the world perceive, / That I have turned away my former self; / So will I those that kept me company. / When thou dost hear I am as I have been, / Approach me, and thou shalt be as thou wast, / The tutor and the feeder of my riots; / Till then I banish thee, on pain of death, / As I have done the rest of my misleaders, / Not to come near our person by ten mile».⁴⁹

В то же время тема искушения «успехом», не имеющим никакого отношения к подлинному назначению творчества, находит соответствие в центральной сцене хроники. Так же как и искусство, власть должна быть не честолюбивой мечтой, но поединком со смертью, с убийцей отцов и детей: «Accusing it, I put it on my head, / To try with it, as with an enemy / That had before my face murdered my father, / The quarrel of a true inheritor. / But if it did infect my blood with joy / Or swell my thoughts to any strain of pride, / If any rebel or vain spirit of mine / Did with the least affection of a welcome / Give entertainment to the might of it, / Let God forever keep it from my head...»⁵⁰

Приведенная цитата — фрагмент из знаменитого разговора Гарри с отцом, обвинившим его в нетерпении, жажде поскорее добраться до власти. Тема «отцов и детей», многообразно преломленная в шекспировской трилогии, отыгрывается у Пастернака во взаимоотношениях поэта и его сонета. Подобно тому как Генрих IV видит в наследнике лишь распутника, трактирного гуляку, мечтающего о славе, «отец», автор сонета слышит в «сыновнем» бунте дьявольское искушение «популярностью в бильярдной».

Попадая в ловушку обманчивого, двоящегося города, читатель при первом прочтении не сразу понимает, что бреющийся весельчак — не заглавный герой. Как в упомянутом эпизоде, где Фальстаф играет роль принца, а принц короля, они меняются местами. Само синтаксическое устройство пятой строфы замедляет появление второго, главного персонажа. За счет эллипсиса в центре нашего внимания оказывается опущенный «он», тот, что «бреясь, гогочет», а не «остряк», его насмешивший. Портрет Шекспира, за ночь успевшего и поучаствовать в веселой пирушке, и написать сонет, точно так же как и все в стихотворении — соткан из противоречий. В одну и ту же ночь он дарит жизнь гениальному «сыну» и несет «убийственный вздор». Отказывается от рукоплесканий черни и в то же самое время развлекает ее своими остротами. «Убийственный вздор», по всей видимости, вновь подразумевает фразеологическую игру, его шутки «до смерти» смешны. Впрочем, «гогочущий» и «держащийся за бока» герой сотрясается от смеха под бритвой цирюльника и, строго говоря, «вздор» Шекспира рискует стать буквально «убийственным».

⁴⁹ Shakespeare W. Complete Works. P. 544. «Прохожий, кто ты? Я тебя не знаю. / Молись усердней, старый человек. / Седые волосы, а сам как дурень. / Такой же долго снится мне старик, / Как ты, беспутный, спившийся и толстый. / Я позабыты стараюсь этот сон. / Прибавь ума и сбавь немного жири. / Оставь обжорство. Помни, что тебя / Ждет втрое шире, чем других могила. / Не думай отшутиться, как всегда. / Знай, я не то, что был, и свет увидит, / Что как отверг я прежнего себя, / Так от знакомцев прежних отвернулся. / Когда тебе расскажут, что опять / Я опустился, можешь возвратиться / И снова быть беспутству вожаком, / А до тех пор тебя я изгоняю / Под страхом смерти прочь на десять миль / И всех, кто совращал меня с тобою» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 2). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 171–172.

⁵⁰ Shakespeare W. Complete Works. P. 539. «Так я стыдил корону и надел / Ее как образ вражьего начала, / Похитившего у меня отца, / Чтоб продолжать борьбу с ней, как наследник. / Но если торжество зажгло мне кровь / И гордость переполнила мне сердце / И я в короне на единий миг / Увидел средство к вожделенной цели, / Пускай меня лишит ее господь...» — из пастернаковского перевода «Генриха IV» (часть 2). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 141.

Окончательное утверждение главного героя в пространстве стихотворения фиксируется графическим сбоем в последнем стихе пятого четверостишия. Сопутствующий ему резкий анжамбеман («А меж тем у Шекспира / Острить...») по инерции вызывает еще один («Сонет, / Написанный ночью, с огнем...»), предваряющий появление третьего персонажа, «Сонета». Помимо того, что Сонет наделен способностью говорить от своего имени, его собственное «имя» дважды оказывается в начальной позиции стиха и, соответственно, пишется с заглавной буквы. В первый раз — ровно посередине «Шекспира» (21 стих из 43). Сонет будто делит текст надвое, точно так же, как он раскальвает волю его автора.

В свете последующей дискуссии о «черни», о публике в характеристике «Написанный ночью с огнем» можно увидеть очередной зашифрованный фразеологизм — диогеновское «днем с огнем». Как не сыскать на свете такого исключительного, написанного «без помарок» сонета, так не сыскать для него и достойного читателя. Впрочем, в масштабах книги лежащий на столе при свечах автограф, вероятно, должен напоминать о просыпающем «черновике „Пророка“» из «Мчались звезды. В море мылись мысы...»,⁵¹ четвертого стихотворения цикла «Тема с вариациями».⁵²

Описание обстоятельств чудесного рождения Сонета, предваряющее его монолог, вполне соответствует общей тенденции стихотворения к травестии. Написанный «за тем вон столом, где подкипший ранет / ныряет, обнявшись с клешнею омара», он, судя по всему, также контрастирует с окружением, как и его стремящийся к мимикрии гениальный автор. С другой стороны, сочетание высокого и низкого получает неожиданную вариацию: сонет рождается между огнем («с огнем») и водой («ныряет»). Более того, при желании можно увидеть в омаре воспоминание о «морских гадах» и их «подводном ходе», а в «малаговой ветке» о «дольней лозе». В таком случае трактирный натюрморт получит более чем возвышенные прообразы. Однако сонет уже написан, и потому от пушкинских символов рождения поэта/поэзии остались только клешня да веточка.

Оставляя в стороне вопрос о том, как именно яблоко оказалось в одном сосуде с клешней омара, обратим внимание, что название сорта ранет, по одной из версий, восходит к французскому «reine» («первонач. la reine des pommes „королева яблок“»⁵³). Учитывая отброшенный эпиграф из «Поэту» и выявленные нами шекспировские «королевские» ассоциации, такой выбор кажется отнюдь не случайным. Заметим, что во второй части «Генриха» упоминается необычный сорт яблок, «apple-john»,⁵⁴ «Сэр Джон»,⁵⁵ названный так в честь Фальстафа, которого принц сравнил с этими «старыми, кислыми, жесткими, несъедобными»⁵⁶ плодами.

Самостоятельность Сонета не должна вводить нас в заблуждение. Излюбленная Пастернаком мысль о том, что произведение, как только оно написано, начинает жить собственной, независимой от автора жизнью, — в конечном счете, разумеется, метафора: «Когда Пушкин сказал (ты знаешь это точнее, прости невежество и неточность): „а знаете, Татьяна моя собирается замуж“, то в его времена это было, вероятно, новым, свежим выражением этого чувства <...> Субъективно то, что только написано тобой. Объективно то, что (из твоего) читается тобою или правится в гранках, как написанное чем-то большим, чем ты <...> Все упомянутое и занесенное, дорогое и памятное стоит, как поставили, и самоуправничает в жизненности, как его парадоксальная Татьяна, — но тут нельзя останавливаться, и надо прибавить: и ты вечно со всем

⁵¹ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 174.

⁵² См. о цикле нашу статью: Поливанов К. М. Канонические тексты Пушкина в лирике и романе Бориса Пастернака // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон. К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: В 2 ч. / Отв. ред. Р. Г. Лейбов. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 271–291.

⁵³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М., 1986. Т. 3. Муза–Сят. С. 470.

⁵⁴ Shakespeare W. Complete Works. P. 523.

⁵⁵ Пастернаковский перевод «Генриха IV» (часть 2). Цит. по: Шекспир В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 58.

⁵⁶ Там же.

этим, среди этого всего <...> Вечный это мир весь начисто мгновенен (как в жизни только молния)...».⁵⁷

Сонет подобен молнии («весь в молнию я»), он «выше по касте, чем люди» и в том числе автор, и все же он говорит на его языке. Потому до какой-то степени мы вправе услышать в словах сонета внутренний голос Шекспира («и ты вечно со всем этим, там, среди этого всего...»). Тем более что психологическая мотивировка конфликта в общих чертах прописана в тексте. У Шекспира «пропадает охота» острить потому, что ему приходит мысль прочитать сонет бреющемуся незнакомцу, который так оценил его чувство юмора. Именно этой возможности посвящена первая строфа монолога сонета. Затем прочитать «вот этому», а затем и всем остальным в «бильярдной», в свою очередь, провоцирует более абстрактное размышление о «поэте и tolpe».

Если не считать графически выделенный «хвост» 25-го стиха («Я признаю»), монолог сонета занимает как раз положенные 14 строк. Во второй раз в стихотворении Пастернак отходит от перекрестной рифмовки. В первом случае (4 строфа) опоясывающая рифма знаменует переход от описания Лондона к основному сюжету. Здесь же, в первой строфе монолога, возникает причудливое образование *ababbab*. Характерно, что первый стих, выбивающийся из перекрестной последовательности — «Весь в молнию я, то есть выше по касте...». Превосходство сонета над автором и читателями будто отражается на уровне формы.

Высокомерие, самодовольство сонета, естественно, выражено и на стилистическом уровне. Напыщенная, вычурная речь, преисполненная экивоками («Я признаю <...>, но...»; «Простите <...>, но...»), лестью, метафорами, напоминает увертывания хитрого властолюбивого придворного, типичного персонажа шекспировских «королевских» пьес (не только хроник — спр. Полоний и т. п.). Сонет искушает Шекспира по традиционной евангельской модели «если ты <кто-то>, сделай <то-то>...»: «Я признаю способности ваши», вы — «гений и мастер», но согласится ли с этим («сдается ль, как вам, и тому...») тот бреющийся весельчак, если вы меня ему прочитаете. Согласится ли он, что я — гениальное произведение искусства гениального «мастера», признает ли мое (а значит и автора — «отца»?) превосходство над собой и людьми в принципе.

Любопытно постоянное использование сонетом приема градаций. В первом случае, он будто бы пытается последовательно снизить градус собственного высокомерия. Сначала приписав себе неземную, почти божественную природу («мастью весь в молнию я»), затем он опускается до «земной», социальной классификации («выше по касте, чем люди...») и, наконец, приходит к сниженному, травестийному сравнению, словно синхода до уровня собеседника («короче, что я обдаю / огнем, как на юх мой, зловоньем ваш кнастер?»). Здесь же, по законам риторики, для гармонии и баланса требуется обратная градация от низкого к высокому: «отец мой», «сэр», «милорд». Притворное самоуничижение (пусть и щутливо-высокомерное, но все же сравнение себя со зловонным кнастером), признание превосходства и власти собеседника («Простите, отец мой...») и следом льстивое возвеличивание сына перчаточника до господина, «милорда».

Заметим, что «отцовско-сыновний» сюжет дополнительно мотивирован парапномастической близостью сонета и сына, если не подразумевается и вовсе каламбурная игра с английским *son* и русским *сон* — не забудем, что дело происходит после бессонной ночи (спр. с мотивом «I have long dreamed of such a kind of man...» в приведенном выше монологе Хэла). «Сыновний скептицизм», за который извиняется сонет, заключается в предложении прочитать его — будто гений «отца» нуждается во внешнем подтверждении. Тут же, прося прощения, сонет ловко переводит вопрос в иную плоскость — прочитать нужно не для признания таланта («признаю», «сдается ль...»), а для рукоплесканий и широты уже несомненного «успеха». Не для автора и его самутверждения, а для самого сонета, по ходу монолога демонстрирующего все большую самостоятельность.

Усиленная аллитерацией градация: «ваш круг», «ваши птенцы», «плещущая чернь», «ширь» — имитирует «полет» сонета вширь, чаемый выход за пределы, уста-

⁵⁷ Из письма Пастернака М. И. Цветаевой от 25 марта 1926 года (цит. по: Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 623–624).

новленные «отцом». Упомянутые «птенцы» — это, по всей видимости, ближайшие, избранные друзья Шекспира, которым он все же читает свои рукописи. Таким образом, пастернаковский художник оказывается как бы между экстремальным тютчевским «Silentium!» и пушкинским «Поэту». Он не готов хладнокровно внимать «восторженным похвалам», «суду глупца» и «смеху толпы», но и не может вовсе отказаться от читателей и творчества. Тем не менее кажется, что, по замыслу Пастернака, именно пушкинский сонет — идеальный ответ на искушение «шекспировского».

Как и положено лукавому царедворцу, сонет искусно переходит от метафор к конкретике: «прочтите вот этому» (вероятно, все тому же «с намыленной мордой»), а потом всего «пять ярдов» и уже можно искать «популярность» у посетителей бильярдной. Рациональные (и эмоциональные «Что мне в вашем круге?», «Мне хочется ширь» и пр.) аргументы исчезают, и на первый план выходит чистая экспрессия: «Сэр, почему ж? / Во имя всех гильдий и биллей!» Риторические «билли» и «гильдии», видимо, должны легитимизировать статусозвучной «бильярдной».

Ответ Шекспира наконец обнажает архетипическую природу сюжета об искушении («сбесился»). Последнее предложение с тремя «И», двумя деепричастными оборотами, двумя сказуемыми (не считая эллипсиса «И в дверь») синтаксически передает стремительность, с которой заглавный герой бежит от дьявольского соблазна (ср. «Бегство? Но бегство не в счет!»⁵⁸). Нервность («нервно играя малаговой веткой») его поведения опосредована, конечно, не только страхом перед «привидением», но и внутренней неуверенностью, боязнью поддаться.

По ходу монолога все более артикулирующий свое «я» сонет в то же время материализуется настолько, что в него можно запустить салфеткой. Конечно, привидения — законные обитатели художественного мира Шекспира, равно как и того инфернального лондонского пейзажа, который представлен в первой части стихотворения. Тем не менее на фоне отцовско-сыновнего конфликта призрак сына все же вызывает конкретную ассоциацию с «Гамлетом», усиливающую ощущение зыбкости границ действительности и вымысла, зазеркалья.

Точно так же бес, являющийся в трактире, — частый сюжет в европейской литературе и мифологии, можно вспомнить того же «Фауста». Однако в русской традиции пастернаковский Лондон со всей этой дьявольщиной, двойничеством, размытостью реального и воображаемого очевидно коррелирует с так называемым «петербургским текстом». Более того, при желании можно увидеть в Шекспире черты собственно петровского мифа. «Царь» среди простолюдинов, окруженный узнаваемыми атрибутами — «приросшим» к губам мундштуком (к примеру, именно «с глиняною трубкою во рту»⁵⁹ мы впервые видим Петра в «Арапе Петра Великого»), кнастером (повторяющаяся деталь в «Петре и Алексее» Мережковского), грязью трактира (в «трактирчике» встречают основателя города персонажи «Петербурга» Белого), пирушками и даже «птенцами» (в значении ближнего круга — ср. «птенцы гнезда Петрова»⁶⁰). Способствует ассоциации и мотив сложных взаимоотношений с сыном. Правомерность нашего рассуждения отчасти подтверждается «Подражательной» вариацией из следующего за «Пятью повестями» цикла, где «на берегу пустынных волн» стоит сам Пушкин. Петр как создатель Петербурга оказывается фигурой, изоморфной поэту.

Учитывая, что стихотворение заключает вступительный цикл книги, может возникнуть ощущение, что презрительное «Ему?!» не в последнюю очередь подразумевает и нас, читателей «Тем и вариаций». Так или иначе, выстраданная заглавным героем «Шекспира» царственная отрешенность художника варьируется и многократно усиливается в следующей за ним «Теме» — причем в уже откровенно пушкинской оркестровке.

В заключение хотелось бы дополнительно подчеркнуть общую композиционную целостность цикла. На первый взгляд, «Пять повестей» распадаются на смысловые

⁵⁸ Там же. Т. 1. С. 175.

⁵⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. Кн. 1. С. 10.

⁶⁰ Там же. Т. 5. С. 57.

блоки («Вдохновение» и «Встреча», «Маргарита» и «Мефистофель» и, особняком, «Шекспир»), задают очень широкую палитру «тем», ассоциативных полей, каждое из которых будет варьироваться на протяжении всей книги. Однако при всем богатстве и разнообразии «Повести» образуют вполне целостный и законченный сюжет.⁶¹

Мы движемся от «музыкального» одиночества «Вдохновения» к «живописному» ожиданию свидания во «Встрече», чисто «поэтическому» любовному свиданию в «Маргарите», «оперно-театральному» явлению дьявольской оборотной стороны искусства в «Мефистофеле» и «драматическому» преодолению мистического соблазна в «Шекспире». От вдохновения через томительное ожидание к творческому экстазу, его жутким последствиям и, наконец, готовому, отделившемуся от личности автора произведению искусства. От города («Вдохновение», отчасти «Встреча»), за город (Погольск из «Встречи», «Маргарита», «Мефистофель») и обратно («Шекспир»). От весны «Вдохновения», названного «марта» «Встречи» к поздней весне «Маргариты» (солофонное пение, черемуха и т. п.), душному лету «Мефистофеля» и, наконец, поздней осени/зиме в «Шекспире». Заметим, календарный аспект особенно важен в композиции книги, содержащей циклы «Зимнее утро», «Весна», «Сон в летнюю ночь» и «Осень». Таким образом, наравне с тематическими блоками искусства (поэзия, музыка, живопись, театр), поэзии (вдохновение, экстаз, «поэт и толпа» etc.), художника (Шекспир, Гете, Пушкин, Блок и т. д.), любви (томительное ожидание, свидание и пр.), в цикле, как и во всей книге, в соответствии с законами поэтического мира Пастернака не менее важное место отводится и «темам и вариациям» природы — Божественного «творчества».

Подчиняясь логике хрестоматийного брюсовского «Творчества», читатель «Пяти повестей» проходит путь от неоформленных «призраков» («Встреча»), «теней» («Мефистофель») к «созданному», законченному «привидению» («Шекспир») готового произведения искусства. Цикл не просто описывает творческий процесс как таковой, он будто бы сам себя пишет, повинуясь непреложному закону пастернаковской «творческой эстетики»: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рожденьи...».⁶²

⁶¹ Заметим, стихотворения, помимо прочего, выстроены в алфавитном порядке: «Вдохновение», «Встреча», «Маргарита», «Мефистофель», «Шекспир».

⁶² Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 185.

DOI: 10.31860/0131-6095-2025-1-160-170

© Ван Юе (КНР)

ПЕРЕВОДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ БЕЛОГО В КИТАЕ

Несмотря на то, что первое знакомство с творчеством Андрея Белого в Китае состоялось в 1920-е годы, в силу политических причин его имя долгое время замалчивалось. Лишь в 1980-е, с ослаблением идеологических ограничений, китайские литературоведы под влиянием западной и советской филологии всерьез обратились к изучению произведений писателя-символиста. Тем не менее уровень китайского белovedения все еще не столь высок, как в других странах, и академических трудов, посвященных Белому, не очень много. Большая часть исследований посвящена проблемам его биографии, а также стилистике произведений.

Интерес к Белому объясним прежде всего тем, что его творчество пришло на эпоху русской Революции и таким образом вписано в широкий историко-политический контекст. По мнению китайских филологов, знакомство с текстами этого периода

Георгий Владимирович Куницын

ассистент, аспирант Национального исследовательского университета
 «Высшая школа экономики» (Москва)

Georgii Vladimirovich Kunitsyn

Assistant, Postgraduate Student,

National Research University *Higher School of Economics* (Moscow)

ORCID: 0000-0002-6542-0503

georg2399@yandex.ru

Дарья Константиновна Поливанова

доцент Национального исследовательского университета
 «Высшая школа экономики» (Москва)

Daria Konstantinovna Polivanova

Docent, National Research University *Higher School of Economics* (Moscow)

ORCID: 0000-0003-0185-5361

dasha.polivanova@gmail.com

Константин Михайлович Поливанов

профессор Национального исследовательского университета
 «Высшая школа экономики» (Москва)

Konstantin Mikhailovich Polivanov

Professor, National Research University *Higher School of Economics* (Moscow)

ORCID: 0000-0002-0647-3162

polivanovnew@gmail.com

**«ПЯТЬ ПОВЕСТЕЙ» Б. Л. ПАСТЕРНАКА ОБ ИСКУССТВЕ:
 К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА**

**B. L. PASTERNAK'S *FIVE TALES* ABOUT ART:
 TOWARDS THE INTERPRETATION OF THE CYCLE**

В статье предлагается интерпретация цикла «Пять повестей», открывающего четвертую книгу стихов Б. Л. Пастернака «Темы и вариации». На основании анализа текстов показано, как главные «темы» книги (вдохновение, искусство, любовь, природа, соблазны) реализуются в цикле, образуя при этом законченный сюжет. Кроме того, продемонстрированы механизмы перевложения, варьирования «тем» предшественников — Шекспира, Гете, Пушкина, Блока. «Пять повестей» раскрываются как системообразующий цикл, определяющий основные мотивы и логику их развития во всех «Темах и вариациях».

Ключевые слова: русская поэзия XX века, Б. Л. Пастернак, «Темы и вариации», В. Шекспир, И. В. Гете, А. С. Пушкин, А. А. Блок.

The article offers an interpretation of the cycle *Five Tales*, that opens B. L. Pasternak's fourth book of poetry, *Themes and Variations*. Through textual analysis, the instantiation of the book's

main «themes» (inspiration, art, love, nature, temptation) in the cycle is outlined, as well as their emergence into a unified composition. Furthermore, the article explores the mechanisms of transposition and variation of the «themes» borrowed by the author from his predecessors: Shakespeare, Goethe, Pushkin, and Blok. *Five Tales* is showcased as a «system-forming» cycle that defines the foundational motifs of *Themes and Variations* as a whole and the logic of the book's unfolding.

Key words: Russian poetry of the 20th century, B. L. Pasternak, *Themes and Variations*, W. Shakespeare, I. W. Goethe, A. S. Pushkin, A. A. Blok.

Список литературы

1. Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 2, 3.
2. «Гамлет» Бориса Пастернака: Версии и варианты перевода шекспировской трагедии / Сост. В. Поплавский. М.; СПб., 2002.
3. Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2.
4. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. М. Д. Эльзона. Л., 1988 (Библиотека поэта. Большая сер.).
5. Долинин А. А. Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве «Тем и варьящий») // Долинин А. А. О Пушкине, о Пастернаке: Работы разных лет. М., 2022.
6. Жолковский А. К. Загадки мартовской ночи: Еще раз о стихотворении Пастернака «Встреча» // Звезды. 2015. № 12.
7. Копелев Л. Фаустовский мир Бориса Пастернака // Boris Pasternak 1890–1960: Colloque de Cerisy-La-Salle (11–14 september 1975). Paris, 1979.
8. Куницын Г. В. Категория «границы» как ключ к поэтике Пастернака // Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии. М., 2020.
9. Куницын Г. В., Поливанова Д. К., Поливанов К. М. Темы и вариации Книги Бытия: к интерпретации цикла Б. Л. Пастернака «Нескучный сад» // Русская литература. 2023. № 3.
10. Ливингстон А. «Фауста что ли, Гамлете ли»: Фаустовские мотивы в ранних стихотворениях Пастернака // Pasternak-Studien I: Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongress 1991 in Marburg / Hrsg. von S. Dorzweiler und H.-B. Harder. München, 1993.
11. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 1, 3, 4, 7.
12. Поливанов К. М. К анализу и интерпретации стихотворения «Встреча» Бориса Пастернака // Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006.
13. Поливанов К. М. Канонические тексты Пушкина в лирике и романе Бориса Пастернака // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон. К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: В 2 ч. / Отв. ред. Р. Г. Лейбов. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 271–291.
14. Поливанова Д. К., Поливанов К. М. Тема рождения искусства и вариации Шекспира в цикле Б. Л. Пастернака «Сон в летнюю ночь» // Русская литература. 2021. № 1.
15. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] М.; Л., 1937–1948. Т. 3. Кн. 1; 5; 8.
16. Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений / Сост., подг. текста и прим. А. А. Николаева. Л., 1987 (Библиотека поэта. Большая сер.).
17. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М., 1986. Т. 3.
18. Шекспир Б. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1992. Т. 1, 2.
19. Shakespeare W. Complete Works / Ed. by R. Proudfoot, A. Thompson, D. S. Kastan and H. R. Woudhuysen. London, 2021 (The Arden Shakespeare Third Series).

References

1. Blok A. A. Poln. sobr. soch.: V 20 t. M., 1997. T. 2, 3.
2. Dolinin A. A. Gde spriyatan Maiakovskii? (Zametki ob ustroistve «Tem i var’iatsii») // Dolinin A. A. O Pushkine, o Pasternake: Raboty raznykh let. M., 2022.
3. Fasmer M. Etimologicheskii slovar’ russkogo iazyka: V 4 t. / Per. s nem. i dop. O. N. Trubacheva. 2-e izd., ster. M., 1986. T. 3.
4. «Gamlet» Borisa Pasternaka: Versii i variyanty perevoda shekspirovskoi tragedii / Sost. V. Poplavskii. M.; SPb., 2002.
5. Gete I. V. Sobr. soch.: V 10 t. M., 1976. T. 2.
6. Gumilev N. S. Stikhotvoreniia i poemy / Sost., podg. teksta i prim. M. D. El’zona. L., 1988 (Biblioteka poeta. Bol’shaya ser.).
7. Kopelev L. Faustovskii mir Borisa Pasternaka // Boris Pasternak 1890–1960: Colloque de Cerisy-La-Salle (11–14 september 1975). Paris, 1979.
8. Kunitsyn G. V. Kategorija «granitsy» kak kliuch k poetike Pasternaka // Pasternak: problemy biografii i tvorchestva. K 60-letiiu Nobelevskoi premii. M., 2020.
9. Kunitsyn G. V., Polivanova D. K., Polivanov K. M. Temy i variatsii Knigi Bytia: k interpretatsii tsikla B. L. Pasternaka «Neskuchnyi sad» // Russkaia literatura. 2023. № 3.

10. Livingston A. «Fausta chto li, Gamleta li»: Faustovskie motivy v rannikh stikhovoreniiakh Pasternaka // Pasternak-Studien I: Beitrage zum Internationalen Pasternak-Kongress 1991 in Marburg / Hrsg. von S. Dorzweiler und H.-B. Harder. Munchen, 1993.
11. Pasternak B. L. Poln. sobr. soch.: V 11 t. M., 2003–2005. T. 1, 3, 4, 7.
12. Polivanov K. M. K analizu i interpretatsii stikhovoreniiia «Vstrecha» Borisa Pasternaka // Stikh. Iazyk. Poezia. Pamiatni M. L. Gasparova. M., 2006.
13. Polivanov K. M. Kanonicheskie teksty Pushkina v lirike i romane Borisa Pasternaka // Pushkinskie chtenija v Tartu 5: Pushkinskaia epokha i russkii literaturnyi kanon. K 85-letiu Larisy II'inichny Vol'pert: V 2 ch. / Otv. red. R. G. Leibov. Tartu, 2011. Ch. 1. S. 271–291.
14. Polivanova D. K., Polivanov K. M. Tema rozhdennia iskusstva i variatsii Shekspira v tsikle B. L. Pasternaka «Son v letniuiu noch'» // Russkaia literatura. 2021. № 1.
15. Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: [V 16 t.]. M.; L., 1937–1948. T. 3. Kn. 1; 5; 8.
16. Shakespeare W. Complete Works / Ed. by R. Proudfoot, A. Thompson, D. S. Kastan and H. R. Woudhuysen. London, 2021 (The Arden Shakespeare Third Series).
17. Shekspir V. Poln. sobr. soch.: V 14 t. M., 1992. T. 1, 2.
18. Tiutchev F. I. Poln. sobr. stikhovorenii / Sost., podg. teksta i prim. A. A. Nikolaeva. L., 1987 (Biblioteka poeta. Bol'shaja ser.).
19. Zholkovskii A. K. Zagadki martovskoi nochi: Eshche raz o stikhovorenii Pasternaka «Vstrecha» // Zvezda. 2015. № 12.

Ван Юе

доцент Института иностранных языков Бэйханского университета

Wang Jue

Institute of Foreign Languages, Beihang University

ORCID: 0000-0002-1390-8494

yp20092011@163.com

ПЕРЕВОДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ БЕЛОГО В КИТАЕ

TRANSLATING AND INTERPRETING ANDREY BELY'S LEGACY IN CHINA

Увлечение русской литературой, возникшее в период Движения четвертого мая, ввело Андрея Белого в кругозор китайской интеллигенции. В статье рассматривается история переводов и исследований художественного творчества Белого в Китае, оценивается степень изученности литературного наследия писателя в стране, освещены недостатки китайского белovedения с точки зрения количества переводов и глубины, систематичности и оригинальности исследований в Китае по сравнению с Россией и Европой. Выделены различные научные подходы к изучению творчества писателя и намечены задачи по восполнению пробелов в переводах его сочинений.

Ключевые слова: Андрей Белый, перевод, Китай.

The interest in the Russian literature that emerged as a part of the May Fourth Movement introduced the Chinese intellectuals to the art of Andrey Bely. The article examines the history of translating and interpreting Andrey Bely's works in China, assesses the degree of the academia's awareness of his legacy, traces the limitations of Chinese Bely studies from the standpoint of the number of translations and the depth, architecture and originality of these studies versus those in Russia and Europe. Various approaches to researching the writer's legacy are outlined, goals for filling up the gaps in translation are set.

Key words: Andrey Bely, translation, China.

Список литературы

1. Белый А. Петербург. М., 1981 (сер. «Литературные памятники»).
2. Девушка и смерть / Пер. с рус. на кит. Цинь Ши. Шанхай, 1949.