

Министерство науки и высшего образования РФ
Смоленский государственный университет

Пастернак: проблемы
биографии и творчества.
К 60-летию Нобелевской премии

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Смоленск
Издательство СмолГУ
2018

УДК 83. 3(2)6я 431
ББК 821.161.1(063)
П 195

*Печатается по решению редакционно-
издательского совета СмолГУ*

Рецензенты:

*Л.В. Павлова, доктор филологических наук, профессор;
И.В. Романова, доктор филологических наук, профессор*

**Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию
Нобелевской премии:** тезисы докладов / под ред. Л.Л. Горелик,
А.В. Радионовой. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2018. – 64 с.
П 195

Сборник тезисов докладов составлен по итогам конференции «Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии», проходившей в Смоленске с 30 ноября по 2 декабря 2018 года. Конференция проводилась при поддержке гранта РФФИ. Организована она была совместными усилиями кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета и Пастернаковской комиссии РАН.

Представленные в сборнике тезисы посвящены актуальным проблемам биографии и творчества Пастернака, его отношениям с мировой литературой. Особое внимание уделено вопросам поэтики, мифопоэтики, межтекстовым связям. Книга будет интересна ученым-филологам, студентам, людям, интересующимся творчеством Пастернака.

УДК 83. 3(2)6я 431
ББК 821.161.1(063)

© Авторы, 2018
© Издательство СмолГУ, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ. ПАСТЕРНАК И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	5
Пастернак Е. В. <i>Письма Елены Виноград к Пастернаку. Лето 1917</i>	5
Сергеева-Клятис А. Ю. «...С момента Жениного приезда ни одного спокойного дня и часа у нас не было»: из семейной переписки Пастернаков 1931-1932 гг.	9
Лихт Р. «Но было много дел тупей классификации Помпей»	12
Каганский В. Л. <i>Нобелевская тропа Пастернака в ландшафте Переделкина</i>	14
Кознова А. А. «...Это новое, бесконечно ценное родство». Некоторые наблюдения о дачной библиотеке Б. Л. Пастернака	15
Лютикова Г. В. <i>О пометках Б. Л. Пастернака в томике писем Р. М. Рильке</i>	17
Акимова А. С. <i>Анджело Мария Рипеллино о «словесной алгебре» Бориса Пастернака</i>	18
Агеносов В. В., Ли Иннань Б. <i>Пастернак в творчестве новых китайских поэтов (на примере стихотворений Ван Цзясиня и Ляо Вэйтана)</i>	20
Анисова А. Н. Б. <i>Пастернак в русской поэзии начала XXI века. От цитаты до аллюзии</i>	22
2. ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ	24
Рашковский Е. Б. « <i>Once i pass 'd through a populous city...</i> »: Уитмен и Пастернак. Поэзия, философия, политика (взгляд из XXI века)	24
Радионова А. В. <i>Бытийность и событийность в лирике Б. Пастернака</i>	25
Валуев Д. В. « <i>Во времена немислимого быта</i> »: повседневная жизнь советского города эпохи гражданской войны и военного коммунизма в романе Б. Л. Пастернака « <i>Доктор Живаго</i> »	27
3. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ	30
Белека В. А., Лучина А. А., Печкуровская М. В. <i>Грамматическое строение рифмы Пастернака</i>	30
Павлова Л. В., Романова И. В. <i>Лексические комбинации у символистов (Вяч. Иванов) и постсимволистов (Б. Пастернак)</i>	32
Фатеева Н. А. <i>Соматизмы в поэзии Бориса Пастернака</i>	35
Бьорлинг Ф. <i>К прочтению «Охранной грамоты» (часть 2.7). Вопрос о (свободной) субъективности</i>	38
Сальваторе Р. <i>О переделке ранних стихов Б. Пастернака: на примере стихотворения «Мучкап»</i>	40

Małmieskułow A., Шайкин А. А. «Где и в силу чего рождалась поэзия»: стихотворение Бориса Пастернака «Любить, – идти, – не смолкнул гром...» из книги «Сестра моя – жизнь».....	42
Королькова А. В. Афористика Бориса Пастернака.....	43
4. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА И МИФОПОЭТИКИ	46
Дьёндьёши М. Блоковские интертексты в «Стихотворениях Юрия Живаго»	46
Горелик Л. Л. Стихотворение Бориса Пастернака «Весеннюю порою льда...»: возможные истоки и отсылки.....	48
Уланэк М. Огненно-соляная метафорика в прозе Бориса Пастернака.....	50
Йожа Д. З. К типу «мифопоэтики» и жанру романа «Доктор Живаго».....	52
Суханова И. А. Интертекст как маркер в исследовании структуры текста романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».....	54
5. МЕЖТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ.....	57
Мухина А. А. Чеховские контексты драматургии Б. Л. Пастернака.....	57
Гельфонд М. М. «Сказка» и «Гамлет»: еще раз к вопросу о внутренних взаимосвязях «Стихотворений Юрия Живаго».....	59
Большухин Л.Ю. Маяковский и Пастернак: к проблеме двойничества.....	59

1. ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ. ПАСТЕРНАК И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е. В. Пастернак (Россия)

ПИСЬМА ЕЛЕНЫ ВИНОГРАД К ПАСТЕРНАКУ. ЛЕТО 1917

Лето 1917 года было для Пастернака не просто «чудом становления книги», чьей вдохновительницей была Елена Виноград, – но временем определения основ мировоззрения. В это лето «пугающая до замирания жалость к женщине» нашла непосредственное обоснование в судьбе его любимой. И революция для него получила свое оправдание в освобождении женщины от оков фальшивых общественных установлений.

Они познакомились летом 1910 года на даче у ее дяди доктора Л.С. Штиха. Туда к своему другу Шуре Штиху приезжал Борис Пастернак.

Елене было 14 лет, и Пастернак в стихах и в «Докторе Живаго» вспоминал ее девочкой. Французская пословица говорит об опасности отношений между кузенами (*cousinage est dangereux voisinage*), и следующий этап развития отношений между двоюродными Шурой Штихом и Еленой отразился в стихотворении Пастернака *Вчера, как бога статуэтка, / Нагой ребенок был разбит...* с многоговорящим эпитафием из Сафо: «Девственность, девственность, куда ты от меня уходишь».

Дружеские отношения Пастернака с Еленой поддерживались их нечастыми встречами. Ему импонировал ее легкий и веселый характер. Весной 1917 года после его возвращения с Урала эти отношения продолжились. Их встреча отразилась в стихотворении «Из суеверья»: *Грех думать – ты не из весталок: вошла со стулом, / Как с полки, жизнь мою достала / И пыль обдула.*

В своем письме к нам в 1987 году она вспоминала этот приход к Пастернаку в маленькую комнату, величиной со спичечную коробку, как он ее назвал в стихотворении: «...я как-то особенно запомнила этот эпизод, помню даже, в каком была платье. Я подошла к двери, собиралась выйти, но он держал дверь и улыбался, так сблизилась чуб и челка. А “ты вырывалась” сказано слишком сильно, ведь Борис Леонидович по сути своей был не способен на малейшее насилие, даже на такое, чтобы обнять девушку, если она этого не хотела. Я просто сказала с укоризной “Боря” и дверь тут же открылась».

Этой зимой на войне погиб жених Елены Сергей Листопадов, сын философа Льва Шестова, – и стихи, и их прогулки были вызваны желанием Пастернака утешить ее и развлечь. Пробудившееся чувство было в полном согласии с весенней прелестью природы и восторженным после Февраля общественным подъемом. Эпитафия книги «Сестра моя жизнь»

взят из стихотворения Н. Ленау о буре, в которую поэт «вписывает» черты своей любимой. Елена Александровна писала нам, что в книге нет никаких ее «черт», – но она не права. В ней передано те воодушевление и радость душевной близости, которую переживали они оба в своих весенних прогулках по Москве, видны ее твердый характер и жесткая сложность их отношений, ее страдания и тот слом, который она тогда переживала. Радость их встреч резко оборвались. «Эти развлечения прекратились, – написал Пастернак, – когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице». «Заместительницей» стала фотография смеющейся Елены в черной шубке: *Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет, / У которой суставы в запястьях хрустят.* Для подготовки Учредительного собрания Елена уехала вводить земства в южных губерниях.

Сохранился текст ее четырех писем Пастернаку. Первое пронизано чувством обиды, вызванным его письмом к ней. Мы не знаем текста этого письма, но можем сопоставить его со словами из стихотворения «Елене»: *Я и непечатным / Словом не побрезговал бы, / Да на ком искать нам? / Не на ком и не с кого нам.*

«Ваше письмо ошеломило, захлестнуло, уничтожило меня, – писала Елена 27 июня 1917 года... Сколько оскорблений, незаслуженных, несправедливых. Я не сержусь на Вас – Вы тот же милый Боря. Я благодарна Вам за последние дни в Москве – Вы так много дали мне. Надо ли говорить, как дороги мне Ваша книга и первые письма? Я люблю Вас по-прежнему. Но ни писать Вам, ни видеть Вас я больше не смогу, потому что не смогу забыть Вашего письма... Пожалуйста разорвите мою карточку – ее положение у Вас и ее улыбка теперь слишком нелепы».

Елена благодарит Пастернака за книгу. Это была рукопись книги «Сестра моя жизнь», вклеенная между страницами сборника «Поверх барьеров». Она погибла во время войны от бомбы, попавшей в их дом.

Пастернак сразу кинулся к Елене в Романовку и пробыл там четыре дня. *Из четырех громадных летних дней / Сложилось сердце эту память правде.* Этим дням посвящен ряд стихотворений, из которых ясно видна мучительная сложность их отношений.

В письмах Елены Пастернак сделал пометки, которые помогают понять, что в основе их разногласий лежало его желание убедить ее руководствоваться в своих желаниях только собственными чувствами, не ломая жизнь в угоду ложным схемам. Он хотел научить ее верить в достижимость счастья, помочь ей разобраться в самой себе. В конце июля она писала ему из Балашова: «Вы требуете от меня ясного отчета, не справляясь, хочу ли я давать его себе. На Ваши вопросы относительно Шуры <Штиха> и моей жизни с ним нет прямых ответов... Вопросов здесь не может быть, – это неизбежно. Вы не знаете меня, и никто меня, кроме Шуры, не знает. Я живу, смотрю, вижу, говорю, – но в Москве или в Балашове – разницы я не ощущаю... Это потому, что живет, смотрит,

говорит едва одна треть моя; две трети не видят и не смотрят, всегда в другом мире, всегда с Шурой. В Романовке с Вами я яснее всего заметила это: я мелкой была, я была одной третью, старалась вызвать остальную себя – и не могла... Говорят, что на долю каждого отпущена мера страданий и радости. Моя мера слишком велика. *Есть отчаяние, которое выше и горче всего на свете...* потому что от этого отчаянья до жизни так глубоко надо спускаться, что к смерти остается сделать только еще шаг ниже. ...Вы говорите, что я не люблю Шуры, пусть так. ...*Мучая друга друга*, мы с ним срослись так, как срастаются края свежей раны, оторвать уже невозможно. ... Я не знаю слова «любовь». Почувствовать себя выше жизни и смерти, стоять на грани этого мира и силиться заглянуть в другой – вот все, что я знаю, и из-за чего я от Шуры не уйду... Вы пишете о будущем... для нас с Вами нет будущего – нас разъединяет не человек, не любовь, не наша воля, – нас разъединяет судьба».

С течением лет физическая связь стала для Шуры Штиха и Елены мучительным страданием, и гибель Сергея Листопадова, которую Елена Александровна тяжело переживала до конца жизни, была глубокой душевной катастрофой. Она мечтала выйти замуж за этого чистого мальчика и избавиться от тяжести отношений с Шурой. Пастернак просил ее не жертвовать будущим ради человека, которого она не любит.

«Боря, милый, простите меня... – писала она 29 августа. – Что я пережила за это время. Сколько я страдала... Я просила у Коли револьвер (он приезжал сюда), и если б он дал его мне, я была бы счастлива – меня не было бы на свете. Я несправедливо отношусь к Вам – это верно. ... Когда Вы страдаете, с Вами страдает и природа. Она не покидает Вас, также как и Жизнь и Смысл, Бог. Для меня же Жизнь и Природа в это время не существуют». Елена просила Пастернака зайти к ее матери и успокоить ее, сказав, что ее «будущее и решение с Шурой – легко, просто и радостно... Мое счастье – ее последняя надежда. Она никогда не узнает, что я себя на несчастье обрекла».

Ее «решение с Шурой» Пастернак назвал в стихах «лжесвидетельством любви», – здесь не было ревности к удачливому сопернику, – это было обвинение обществу, державшему волю женщины в оковах общепринятых установлений. Ее слова о приезде Коли и о револьвере толкали Пастернака на срочный приезд в Балашов. Коля, то есть Николай Александрович Дороднов, был ближайшим другом и одноклассником Сергея Листопадова.

В разговорах с нами Елена Александровна упрекала себя в душевной ограниченности по отношению к Пастернаку, но из ее писем видно, что она очень тонко воспринимала тональность его стихов и была в высшей степени точна в своем понимании того сочувствия природы и присутствия «Жизни и Смысла, Бога» в его стихах, которые облегчают его страдания, и мы можем только восхищаться глубиной ее проникновенности.

«Мы с Вами слишком разные, – писала она 7 сентября, – чтобы о жизни говорить. Вам она кажется замысловатой и глубокой, сложной и полной..., потому что Вы весь в ней... и слишком близки к жизни, чтобы ее анализировать... Вы так много в жизни видите, что мой постоянный вопрос: «для чего мы живем», должен был бы казаться Вам диким. ... О каком счастье еще говорите Вы? ...Если ...предложили бы мне его, я бы его не взяла. Я хочу только всего и целого. Склеивать сломанного я не стану. На земле этой нет Сережи. Значит, от земли этой я брать ничего не стану. Буду ждать другой земли, где будет он, и там, начав жизнь несломанной, я стану искать счастья. Я верю в другую землю так же, как верю в Бога».

Эти слова перекликаются с «Откровением» Иоанна Богослова о «новой земле» и были повторены Пастернаком в его «Повести» 1929 года: «Как велико и неизгладимо должно быть унижение человека, чтобы, наперед отождествив все новые нечаянности с прошедшими, он дорос до потребности в земле, новой с самого основания и ничем не похожей на ту, на которой его так обидели и поразили!»

Та девочка на качелях, сиреневая ветвь «с каплей смарагда» была сломана. Для Пастернака его возвращение из Балашова стало полным поражением. *Весна была просто тобой, / И лето – с грехом пополам. / Но осень, но этот позор голубой / Обоев, и войлок, и хлам! / Разбитую клячу ведут на махан....* С этого времени он посвящает «женской доле» все свои творческие силы. И его отношение к революции, разрушающей эту скованность женской судьбы, основывалось на этой теме.

Неожиданно для всех Елена дала согласие стать женой того Коли Дороднова, который навещал ее в Балашове, наследника Ярославских текстильных мануфактур. Этим она прерывала свои отношения со Штихом и утешала волновавшуюся за нее мать.

Елена Александровна рассказывала нам, как она приходила к Пастернаку в ту страшную холодную и голодную зиму, и он ее утешал тем, что все скоро устроится, и жизнь возьмет свое. Отголоски этого разговора слышны в стихотворении *Мне в сумерки ты все пансионеркою, / Все школьницей, / Все будто, как с экзамена. / <...> / А ночь, а ночь! Да это ж ад, дом ужасов! / Она – твой шаг, твой брак, твое замужество, / И тяжелей дознаний трибунала.*

Текстильные заводы Дородновых были национализированы, муж арестован, они с дочерью жили под ярлыком родных «врага народа». Елена Александровна скончалась в 1988 году.

А. Ю. Сергеева-Клятис (Россия)

«...С МОМЕНТА ЖЕНИНОГО ПРИЕЗДА НИ ОДНОГО СПОКОЙНОГО
ДНЯ И ЧАСА У НАС НЕ БЫЛО»:
ИЗ СЕМЕЙНОЙ ПЕРЕПИСКИ ПАСТЕРНАКОВ 1931–1932 ГГ.

5 мая 1931 г. Евгения Владимировна (далее – Е.В.) вместе с сыном Женей уехали в Германию, где сначала поселились в Берлине, в небольшом пансионе напротив квартиры Леонида Осиповича (далее – Л.О.) и Розалии Исидоровны (далее – Р.И.), располагавшейся на Мотсштрассе, 60. О своих отношениях с родителями Бориса она писала ему в Москву: «Когда узнали, что около тебя есть другой человек, то все сразу страшно испугались. Ты говоришь мне о поддержке, мне больше приходилось что-то непонятное мне самой защищать, говорить, что что-то случилось, что, может, обойдется, а вместе с тем и плакать, и убиваться. Оказалось, что у меня туберкулез и надо в Sanatorium – это как-то разрядило, на время у всех оказались временные обязанности. <...> Так же и сейчас, я ни одной секунды не обвиняю твоих родных – это просто моя судьба, моя жизнь, мой крест, под которым страшно тяжело»¹. Ощущается неудовлетворенность Е.В. тем, как ее приняли в семье мужа. Эта неудовлетворенность превратилась в обиду, когда они перебрались в Мюнхен в дом Жозефины Леонидовны (далее – Ж.Л.) и Федора Карловича. Остаток лета Е. В. провела в санатории. А когда вернулась в Мюнхен, остаться у Ж.Л., как планировала, не смогла – Федор Карлович потребовал ее отъезда. Об этом Е.В. сообщала в Москву: «...Я только что вернулась из Sanatorium, и Федя в истерике почти что мне сказал – это мой дом и моя жена, я хочу, наконец, чтобы у меня дома был покой»². Е. В. находилась в нервном и раздраженном состоянии, и можно предположить, что она преувеличивала свои несчастья, и неприятие родных Бориса надумано. Однако из семейной переписки осени 1931 г. (Hoover Institution. Pasternak Family Papers) следует обратное. Конечно, своим непрерывным, тяжелым переживанием разрыва Е.В. не могла не вызывать у окружающих жалость, но отношение к ней у родителей Пастернака было сложным. Е.В. не прощаются даже бытовые промахи, ее состояние не вызывает сочувствия.

1 ноября 1931 г. состоялся телефонный разговор Б.Л. с Е.В., в котором она выразила категоричное намерение вернуться домой, а потом подтвердила его в письмах. Соседка Пастернаков по коммунальной квартире и близкая подруга сестер, Стелла Адельсон докладывает Ж.Л.: «Дело Жени дрянь. Боря не оставит Зину. Да и объективно говоря, он прав. Потому что теперь впервые, за все 40 с лишним лет своей жизни он

¹ Письмо Е.В. Пастернак Б.Л. Пастернаку, конец ноября 1931 г. // Существованья ткань сквозная. М., 1998. С. 352–353.

² Там же. С. 353.

счастлив реальным, не вымышленным человеческим счастьем. Жене не следовало уезжать. Мы с мамой настойчиво советовали ей оставаться в Москве. Так или иначе все это бы здесь легче и проще устроилось, чем теперь, когда она приедет сюда. Не так страшен самый факт, что Боря ее бросил, как та «мелочь», что она приедет в Москву – и все те же улицы и дома – и все те же люди, но Волхонка... но Волхонка другая с двумя детьми. Да, этот приезд ужасен»¹.

Несмотря на то, что, вернувшись в Москву, Е.В. живет временно у брата, жизнь на Волхонке коренным образом изменяется. С. Адельсон ведет о ней подробные репортажи, ее оценки предвзяты, поскольку с Е.В. у нее давние счеты². Однако этими сообщениями она оказывает влияние на своих корреспонденток, сестер Б.Л., корректируя их отношение к происходящему: «Что здесь делается с приездом Жени – ни пером описать, ни в сказке сказать. Боря мечется то к одной, то к другой. Обе несчастны. У меня впечатление, что он готов идти по линии наименьшего сопротивления и оставить Зину. Ее, бедную, мне более всех жалко. Понимаешь, Боря запутался в собственной сложности, Женя – вообще не очень благородный и, мое глубокое убеждение, не очень искренний человек. Она (Зина – А.С.-К.) попала, как кур во щи во всю эту отвратительную и, воля твоя, какую-то нечистоплотную историю (ибо есть что-то ужасно нечистоплотное в таких громких, публичных, непрекращающихся излияниях и объяснениях). Она Борю любит, она знает, что 8 месяцев они были безоблачно счастливы, – он уверил ее, что любит ее более всего на свете и никогда не покинет. Она всему этому поверила, бросила мужа, с которым ведь ее связывало большое и хорошее чувство – и поселилась с Борей. Ты только вообрази теперь ее положение, когда он утром в восторге от Жени, а вечером клянется ей в вечной любви. Каково ее ясной и простой душе испытывать все эти заумные метания и заоблачные рассуждения за и против»³.

Б.Л. и З.Н., оставив комнаты на Волхонке, были вынуждены перебраться на время на Гоголевский бульвар в новую квартиру А.Л. Пастернака. В его трехкомнатной квартире только одна комната была отремонтирована, детей З.Н. туда взять было нельзя. Как пишет в своих мемуарах З.Н.: «Там было тесно, и мы спали на полу. Как всегда, первым пришел на помощь Генрих Густавович, он взял Адика и Стасика к себе, и у меня началась трудная и в нравственном, и в физическом смысле жизнь. С утра я ходила в Трубниковский, одевала и кормила детей, гуляла с ними,

¹ Адельсон Ст. Письмо Ж.Л. Пастернак 7 декабря 1931 г. // Hoover Institution. Box 3 folder 6. Pasternak Family. Adelson Stella correspondence, 1931.

² См.: Флейшман Л.С. Сердечная смута поэта. Eternity's Hostage: Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak, May, 2004. Part 2. P. 548-654.

³ Адельсон Ст. Письмо Ж.Л. Пастернак 29 декабря 1931 г. // Там же.

а вечером оставляла на гувернантку. Мне было очень тяжело...»¹. Тяжело было всему семейству, в том числе и хозяевам квартиры, что следует из писем Ирины и Александра Пастернаков родителям и сестрам. Еще в августе 1931 г. Борис писал Ж.Л.: «Страшно жалко, что Шура, и в особенности Ирина² ничего не писали вам. Они много видели и знают и, как судьи, беспристрастны. И, что всего важнее, они любят Женю»³. Б.Л. ошибался в своих оценках: ни беспристрастности, ни любви к Жене его ближайшие московские родственники не проявляли. Шура пишет сестрам: «...Обе женщины по-своему правы, и к обеим хорошо относишься (по их заслугам). Понятно, мне сейчас Зина ближе Жени, но вовсе не потому что Женя не права или достойна обвинений и порицаний, а только (и только) потому, что она проще и музыкантша. И когда я прослушиваю сонаты Грига или Франка, я вспоминаю маму и Могилевского. А при прелюдиях Шопена, которых я сто лет не слышал, ясно, что моя душа раскрывается к Зине больше, чем к Жене (явно, впрочем, несправедливо и пристрастно). Ужас нашего положения именно в том, что нет никаких оснований в “судоговорении”. Если бы весы явно перевешивались на чью-нибудь сторону – это давно было бы всё поставлено по своим местам»⁴.

Облегчение наступило, когда решился неразрешимый квартирный вопрос, и Б.Л. получил квартиру на Тверском бульваре. Р.И. с удовольствием сообщает дочери о впечатлениях своей знакомой, посетившей в Москве Е.В.: «<...> Третьего дня приехала Вера из России. Видела Женю и Борю 28 сентября. Женя недурно глядит и Боря тоже. Он Женю с Жененком устроил в дом писателей на Тверском бульваре в двух очень уютных и хорошо обставленных (наша мебель и рояль) комнатах, и там же они будут питаться».⁵

Ситуация, которая преимущественно была нам известна по письмам самого Б.Л., воспоминаниям З.Н. и мемуарам Евгения Борисовича, предстает из цитированной переписки несколько в ином освещении. Прежде всего, бросается в глаза неодобрительное отношение к Е.В. и ее действиям во время семейного конфликта со стороны всех членов семьи: родителей (гипотетически – и сестер), брата, его жены. Близость З.Н. семейному миру Пастернаков и чуждость этому миру Е.В. не могли не отразиться на мировосприятии поэта (*Любить иных – тяжелый крест, /*

¹ Пастернак З.Н. Воспоминания // Пастернак Б.Л. Второе рождение: Письма к З.Н.Пастернак. Пастернак З.Н. Воспоминания. С.273.

² Речь идет о брате А.Л. Пастернаке и его жене И.Н. Вильям-Вильмонт.

³ Пастернак Б.Л. Письмо Ж.Л. Пастернак, 1 августа 1931 г.// Существованья ткань сквозная. С. 338.

⁴ Пастернак А.Л. Письмо Ж.Л. Пастернак 7 марта 1932 г.// Box 111 Folder 3. Lidya Pasternak Slater file. Alexander Pasternak to parents and sisters. 1930-1933.

⁵ Письмо Р.И. Пастернак Ж.Л. Пастернак, от 6 октября 1932 года// Box 17 folder 1. Pasternak family. Josephine Pasternak file. Correspondence, Pasternak Leonid, Rosalia, 1932/1933.

А ты прекрасна без извилин). В свете такого развернутого биографического комментария, как кажется, могут быть заново прочитаны и некоторые тексты Пастернака, прежде всего – из книги «Второе рождение».

Р. Лихт (Израиль)

«НО БЫЛО МНОГО ДЕЛ ТУПЕЙ КЛАССИФИКАЦИИ ПОМПЕЙ»

8 мая 1924 года, проводив жену с полугодовалым сыном к ее родителям в Ленинград, Борис Пастернак подробно описал этот длинный, полный разнообразных встреч и событий день.

По дороге с вокзала он зашел к Брикам, чтобы узнать об участии очередного выпуска журнала «ЛЕФ», в котором должны были напечатать его поэму «Высокая болезнь». Вышел оттуда вместе с Ольгой Третьяковой. Ольга предложила зайти к японскому журналисту, жившему в гостинице «Княжий двор».

Японский поэт и журналист Тамидзи Найто был представителем японского «Ничиро – Соофукай», что буквально переводится как «Краугольный камень, соединяющий обе нации», или попросту – Общество русско-японской взаимопомощи. Внимание гостей сразу привлекла висевшая на стене карта, испещренная какими-то стрелками, цифрами и цветными полосами. Перед вошедшими предстала полная картина страшного по своей мощи и продолжительности японского землетрясения 1 сентября 1923 года.

«Разговор происходит по-английски, – пишет Пастернак жене. – У журналиста в гостях молодой лощеный и разутюженный дипломат из нашей японской миссии.

На стене огромная карта Токио. Несколько цветных полос, и они покрыты густым дождем завывающих стрелок, крестами и цифрами. Стрелки показывают на направление ветра. Он образовывал смерчевые воронки. Смерчей было несколько. Цифры (в тысячах) говорят о числе обугленных и неиспеленных трупов. Страшно видеть, на каких ничтожных клочках земли гибла такая тьма народу. Всего в городе сгорело 250 000. Очевидец (русский дипломат; он был в Токио во время землетрясения и последовавшего пожара и чудом уцелел) рассказал нам о неопишимо жутком, прямо сверхъестественном по ужасу явлении. Дело в том, что ветряные воронки образовывались от раскаленности воздуха. Сила же тяги была так велика, что на воздух, кружась, поднимались горящие люди, давно уже удушенные. И чем больше они обгорали, и чем больше становился жар, тем выше и тем в большем числе они взлетали. Их было множество и, болтая руками и ногами, они производили впечатление

живых. Дико было после этого говорить о «литературе», о том, что мы думаем о «русско-японской дружбе» и т. д. и т. д.»¹.

Эта встреча отразилась в нескольких строках «Высокой болезни».

Уже я позабыл о дне,
Когда на океанском дне
В зияющей японской бреши
Сумела различить депеша
(Какой незванный водолаз!)
Класс спрутов и рабочий класс.
А я пред тем готов был клясться,
Что Геркуланум факт вне класса.

Но было много дел тупей
Классификации Помпей.
Я долго помнил назубок
Кошунственную телеграмму:
Мы посылали жертвам драмы
В смягченье треска Фузи-ямы
Агитпрофсожеский лубок².

Тайну «агитпрофсожеского лубка» недавно разгадали А.Ю. Сергеева-Клятис и О.А. Лекманов³. Они нашли текст телеграммы по поводу землетрясения в газете «Гудок», 5 сентября 1923 года.

Телеграмма была обращением исключительно к пролетариату Японии от лица их собратьев страны Советов: «...узнав о постигшем *японский пролетариат и трудовые массы* бедствии, шлем всему *японскому пролетариату и трудящимся* Японии от лица многомиллионного крестьянства, рабочих, Красной армии и представителей автономных и союзных с нами республик свое братское соболезнование».

В телеграмме также высказывалась уверенность, что «раны организма легче изживаются при рабоче-крестьянской власти».

Пастернак не знал, что отправленный в Японию пароход не справился со своей миссией оказания помощи пострадавшему «японскому пролетариату». При таможенном досмотре судна среди груза была обнаружена агитационно-пропагандистская литература. Японские власти не разрешили сойти на берег никому из экипажа судна. Ну а экипаж, в

¹ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 томах. Т.7. М.: Слово / Slovo, 2005. С. 465

² Цитируется по тексту «Высокая болезнь», опубликованному в журнале «ЛЕФ» № 1 (5), 1924

³ Сергеева-Клятис А.Ю. Лекманов О.А. «Агитпрофсожеский лубок». Из реального комментария к Пастернаку // Новый мир, 2010, № 6.

свою очередь, отказался отдавать привезенный груз, лишив пострадавших обещанной помощи.

В те майские дни, а точнее, 11 мая 1924 года, была организована встреча левовцев с Тамидзи Найто. На этом дружба с японской культурой, по-видимому, была завершена. Далее пошли страшные советские будни.

26 июля 1937 года был арестован поэт, публицист, драматург, сотрудник ЛЕФа Сергей Третьяков (муж Ольги Третьяковой). Через два месяца он был расстрелян как японский шпион.

5 ноября 1937 года была арестована Ольга Третьякова. Свободу ей вернули только в 1954 году.

Под фотографией, сделанной во время описанной встречи левовцев с Тамидзи Найто, сохранилась подпись Б. Пастернака:

Томитесь и знайте:
Тамидзи Найто.

В. Л. Каганский (Россия)

НОБЕЛЕВСКАЯ ТРОПА ПАСТЕРНАКА В ЛАНДШАФТЕ ПЕРЕДЕЛКИНА

Рассуждение в жанре культурной антропологии ландшафта касательно литературы и конкретного писателя; не литературоведение в узком смысле. В докладе будут рассмотрены ландшафтные коннотации и следствия присуждения Б.Л. Пастернаку Нобелевской премии по литературе.

Концентрация в пространстве лиц сходного занятия, образа жизни и благосостояния, особенно если они образуют некоторое сообщество, то есть взаимодействуют – явление давно и хорошо известное. Примерами служат поселения шахтеров. Концентрация и яркость черт, полнота ландшафта усиливается, если общности жителей институционально и культурно оформлены, чему дает пример пригородные ремесленные слободы русских (не только) городов. В этом случае формируются характерные, узнаваемые и известные типы ландшафтов.

Еще четче в ландшафте выражены и очерчены поселения сообществ, имеющих выделенный статус – одновременно и культурный и государственный. Таковы советские академгородки и их ярчайшее выражение – закрытые города и писательские поселки.

Как Арзамас-16 (Саров) – ярчайший образец, начало и ядро типа советского академгородка, так Переделкино – образец писательского поселка. Их многое и роднит и объединяет, отнюдь не только то, что обитатели первого читают обитателей второго. Общность прежде всего

состоит в совмещении привилегированности и социальной закрытости, необычайного до парадокса противоречия ландшафтной структуры жизни и основной деятельности. Арзамас-16 – предельно регламентированное пространство «свободного научного поиска»; Переделкино – собрание «свободных писательских душ», живущих согласно статусным позициям советской литературной номенклатуры.

И то и другое пространство при необычайной яркости (имею полевые наблюдения), отчетливой и почти очевидной специфике, выраженной в физическом и семантическом теле, не являлось полноценным ландшафтом, это не были (полноценные) места. Эти поселения (или даже места постоянного пребывания?) были заданы во внеландшафтной статусной системе, а не жили в ландшафте; связи преимущественно навязывались, а не спонтанно возникали; характерна закрытость и внешняя ограниченность спектра масштабов жизни поселений.

Присуждение Нобелевской премии Б.Л. Пастернаку как комплекс событий, включая и последующее «открытие» Переделкина *Urbi et Orbi* и сделало (положило начало?) его ландшафт достаточно полноценным – открытым, вовлеченным во множество дальних связей, существующим во многих территориальных и культурных масштабах, от местного до мирового. Это в важной частности маркируется обширной географией тех мест, откуда следуют по нобелевской тропе в секулярном паломничестве к Дому Пастернака.

Стоило бы понять и изучить Переделкино как локальное урочище культурного ландшафта с глобальными связями и местом на мировой культурной карте...

А. А. Кознова (Россия)

«...ЭТО НОВОЕ, БЕСКОНЕЧНО ЦЕННОЕ РОДСТВО».
НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ О ДАЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ
Б. Л. ПАСТЕРНАКА

1. Работа по созданию выставки в Доме-музее Б.Л. Пастернака в Переделкине «И край стены за книжной полкой» привела к созданию обновленной описи книг в дачной библиотеке писателя. Опись включала детальное изучение каждой книги на предмет пометок, перевод и анализ инскриптов и маргиналий.

2. По свидетельствам В.В. Иванова и З.А. Масленниковой дачная библиотека Б.Л. Пастернака поначалу представляла собой только одну полку с книгами (Библия, Гете, Шекспир, Рильке, Блок, Диккенс). В конце 1950-х годов она начала активно разрастаться после того, как незадолго до издания романа «Доктор Живаго» начала устанавливаться активная

переписка с Западом. Б.Л. Пастернак испытывал чувство глубокой благодарности за возможность подобного диалога с читателями по всему миру, радовался восстановленным связям и новым знакомствам. Письма и книги явились опорой и утешением в трудные годы гонений, направленных на Б.Л. Пастернака на родине.

3. Сейчас дачная библиотека музея насчитывает 311 книг, на верхних полках слева расположены заграничные издания романа «Доктор Живаго», а также стихов и ранней прозы, на нижних полках – словари и альбомы по искусству, остальные книги распределены по языкам: английский, французский, немецкий. Такая топография сохранилась в музее со времен составления З.А. Масленниковой первой описи. Из всех книг, представленных в экспозиции музея, 60 содержат пометки писателя. Судя по состоянию книг и количеству пометок, чаще всего Б.Л. Пастернак работал с Библией (1897), изданием переписки Рильке, томиками Гете и Шекспира на немецком языке, а также англоязычным сборником статей о Шекспире «A Companion to Shakespeare Studies» (1941). Наибольшее количество пометок находим в немецкоязычной литературе, меньшее – во французских и английских изданиях. Большое количество пометок содержится в томиках стихов современных поэтов (Томас Элиот, Дьюла Ийеш, Гельвиг Вернер, Стивен Спендер) и сборниках китайской и персидской поэзии, присланных Ренатой Швейцер, а также эссеистике и биографиях («Наследие символизма» Бауры, эссе Юнга, прижизненная биография Камю, эссе о Шекспире).

4. Об интересе Б.Л. Пастернака к А. Камю «как явлению» свидетельствуют многочисленные пометки в книге «Discours de Suede» (Albert Camus. Discours de Suede, Gallimard. 1958) – «Шведские речи», подарок самого Камю, – присланной П.П. Сувчинским по просьбе французского писателя, и биографической книге о Камю Жан-Клода Брисвиля. В частности, у Камю поэт отмечает высказывания о Боге, атеизме, красоте, любви и предназначении художника, в книге о Камю – рассуждения об атеизме и богохульстве, художнике и месте, новизне и оригинальности языка Камю. «Никакой платы недостаточно за то, чтобы пережить или даже выстрадать это новое, бесконечно ценное родство», – напишет Б.Л. Пастернак в одном из писем французскому писателю. Смерть Камю станет большим потрясением для Б.Л. Пастернака, до последнего хранившего надежду на встречу.

5. Еще одно издание, присланное П.П. Сувчинским по просьбе Б.Л. Пастернака, – это «Nietzsche devant ses contemporains» Editions di Rocher. Monaco. 1959 (Ницше глазами современников). Пометки в нем позволяют увидеть, как эйфория середины 1958 года сменяется к осени 1959 года чувством усталости и одиночества.

6. Анализ маргиналий в книгах Б.Л. дает представление о том, что интересует и вдохновляет его до и после присуждения Нобелевской

премии, как меняются мысли и настроения, дает возможность взглянуть на Пастернака-читателя и таким образом соприкоснуться с очень закрытым и даже более личным, чем в письмах, пространством.

Г. В. Лютикова (Россия)

О ПОМЕТКАХ Б. Л. ПАСТЕРНАКА В ТОМИКЕ ПИСЕМ Р. М. РИЛЬКЕ

В 2017 – 2018 гг. в Доме-музее Б.Л. Пастернака в Переделкине велась работа по обновлению описи книг в кабинете писателя¹. Обновленная научным сотрудником музея А.А. Козновой опись фиксирует пометки, сделанные рукой Б.Л. Пастернака, а также содержит перевод инскриптов и маргиналий, сделанных на иностранных языках. Мое участие в данной работе заключалось в переводе немецкоязычных дарственных надписей и анализе мест, отмеченных рукой Пастернака в книгах на немецком языке. Как видно из обновленной описи, самое большое количество пометок находится именно на страницах немецкоязычных изданий.

На сегодняшний день на полках в кабинете стоит 101 книга на немецком языке (не считая словарей), из них пометки содержатся в 24 изданиях. Самое большое количество пометок находится в двух книгах: в томе «Фауста», который Пастернак, очевидно, использовал при переводе, и в одном из томов с письмами Рильке. Наибольший интерес представляет именно этот томик: *Reiner Maria Rilke Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber im Insel-Verlag zu Leipzig, 1938* (Райнер Мария Рильке Письма с 1914 по 1921 год. Издано Рут Зибер-Рильке и Карлом Зибером в Insel-Verlag, Лейпциг, 1938). Три тома из 6-томного собрания писем Р.М. Рильке, которые стоят на книжной полке в кабинете, были куплены Б.Л. Пастернаком в букинистическом магазине, вероятно, в 1955 или 1956 году.

Том Б.Л. Пастернак читал очень внимательно: он отчеркивает абзацы, иногда целые страницы, строки – очевидно, мысли и чувства, созвучные его собственным, – но, например, и перечень предметов, которые Рильке собирается подарить дочери Рут на день рождения, и скромный перечень важного для поэта личного имущества. Будут рассмотрены некоторые из отмеченных Пастернаком мест в письмах Рильке.

Важным представляется, что Б.Л. Пастернак читает этот том в то время, когда пишет свой автобиографический очерк «Люди и положения», в который включает свои переводы двух стихотворений Рильке. Такое пристальное чтение писем интересно также в контексте известной переписки 1926 года между М. Цветаевой, Р. М. Рильке и Б. Пастернаком.

¹ За основу были взяты описи З.А. Масленниковой, Е.В. Пастернак и в оцифрованном виде Р. Лихт.

А. С. Акимова (Россия)

АНДЖЕЛО МАРИЯ РИПЕЛЛИНО О «СЛОВЕСНОЙ АЛГЕБРЕ»
БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Борис Пастернак был в Италии только один раз, – в августе 1912 г.: Милан, Венеция и из Флоренции в русский пансион в Марина ди Пиза, однако эта поездка запомнилась яркими и необычными образами, воплотившимися в его поэзии и в прозе. В стихотворении «Венеция» (1913, 1928), к примеру, автор восстанавливает итальянское ударение в слове «гондола»:

Туда, голодные, противясь
Шли волны, шлендая с тоски,
И гондолы рубили привязь,
Точа о пристань тесаки¹.

В «Охранной грамоте», в одной из вычеркнутых впоследствии фраз, так описана Венеция: «И не надо забывать о чуде самого города, которое превосходило наивозвышеннейшую философию, и перламутром переливалось в воде, и плескалось акварелью в небе, и воплощалось то в толпе, кормящей голубей на площади, то в кротовьей слепоте, поражавшей глаза при выходе из церковного мрака на паперть, закапанную каленым солнцем полдня, то, наконец, просто в персиках, косточки которых так приятно сплевывать в воду, шагая по каменному краю набережной»². И по иронии судьбы, как замечает Чезаре Г. Де Микелис, именно Италии «было суждено сыграть особую роль в интеллектуальных и политических перипетиях его жизни»³.

В Италии существуют два образа Пастернака: автор нашумевшего романа, изданного благодаря усилиям итальянского издателя Джанджакомо Фельтринелли в Милане в 1957 году, и поэт, чья пейзажная лирика искренне восхищала знатока русской литературы, критика и переводчика Анджело Марию Рипеллино. Составленный им сборник избранных стихотворений Пастернака был впервые опубликован в Италии в 1957 г.⁴ (переиздан в 2009 г. издательством «Einaudi»). В него вошли ранее не переводившиеся на итальянский язык стихотворения и поэмы. В предисловии от составителя Рипеллино пишет о том, что Пастернак уже прочно вошел в их жизнь и литературу, и любовь итальянских читателей к Пастернаку, как и к Блоку и к Маяковскому, не ослабевает. Его «словесная

¹ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т.1. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 68.

² Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т.3. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 568.

³ Cesare G. DeMichelis. Prefazione // Pasternak Boris. Poesie. Torino, 1992. P. 6.

⁴ Boris Pasternak Poesie. Introduzione, traduzione e note di Angelo Maria Ripellino. Torino: Giulio Einaudi editore, 1957. Полное собрание прозы вышло в серии «Меридиани» («Mondadori», 1994).

алгебра», признается критик, сопровождает и даже подталкивает к изучению русской литературы¹. Однако, в отличие, от Блока и Маяковского, в Италии не существует ни комментированных изданий произведений Пастернака, ни пояснений, ни критических разборов, которые могли бы помочь в понимании его поэзии. Поэзия Пастернака, по его признанию, похожа на ребус, составленный из воспоминаний, аллюзий, которые могут разгадать только его родные.

Цель обширной и по объему, и по привлекаемому материалу вступительной статьи от составителя – дать общее представление о поэте, творчество которого является «вершиной современной мировой поэзии»². Особое внимание критик уделяет пейзажной лирике Пастернака – именно она получила наибольшее внимание и оценку переводчика: молнии, затяжные ночные и морозящие дожди, снежные бури и снегопады, весеннее ожидание бури – смена различных атмосферных явлений с невероятной проникновенностью изображаются Пастернаком³.

Сборник Рипеллино восполнял существовавший в Италии долгое время пробел: Рипеллино выступил в качестве автора не просто основательной статьи, но и очень подробного комментария к переводам стихотворений Пастернака. Опираясь на русскоязычные источники, демонстрируя свое глубокое знание русской культуры, он пояснял не только моменты творческой биографии Пастернака (например, связанные с Грузией), но и с традиционными для русской культуры образами (Китеж или улица Мясницкая из «Бабочки-бури») ⁴. Особо оговаривались сложные случаи для перевода. Так, в стихотворении «Мельницы»

Им ветер был роздан, как звездам – свет.
Он выпущен в воздух, а нового нет.
А только, как судна, земле вопреки.
Воздушную ссудой живут ветряки⁵.

слово «судна» он переводит «*navigli*», поясняя: «судно» значит «*nave*», во множественном числе звучит *судá*, но у Пастернака судна⁶. Или: «любка» – ночной пахучий цветок в сырых лесах или ночная фиалка, пишет комментатор. Но цветок этот не «*verde-gridellino*» (зеленовато-сиреневый) как в поэме Блока. В итальянском языке нет аналога, поэтому он выбрал наиболее близкий термин «*violacciosche*» (левкой)⁷.

¹ Boris Pasternàk Poesie. Introduzione, traduzione e note di Angelo Maria Ripellino. Torino: Giulio Einaudeditore, 1957: “E, ad esseresinceri, diremoche la sua algebra verbale ci ha accompagnati e spronati sin dall’inizionello studio lettererusse”. P. 11.

² Ibid. P. 12.

³ Ibid. P. 26.

⁴ Ibid. P. 529.

⁵ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т.1. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 104.

⁶ Ibid. P. 527.

⁷ Ibid. P. 529.

В. В. Агеносов (Россия)
Ли Иннань (Китай)

Б. ПАСТЕРНАК В ТВОРЧЕСТВЕ НОВЫХ КИТАЙСКИХ ПОЭТОВ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ВАН ЦЗЯСИНЯ И ЛЯО ВЭЙТАНА)

Обращение к Пастернаку произошло в Китае только в 80-е годы, когда окончание «культурной революции» и начало периода реформ и открытости вызвали кардинальную переоценку ценностей в китайском обществе. В 1984 году в сборник «Современная советская поэзия» (изд. «Вайго вэньсюэ чубаньшэ») были включены 6 произведений поэта, в 1985 году вышла книга «Люди и положения». В 1987 году был напечатан «Доктор Живаго». В 2014 году в Шанхае вышло «Полное собрание поэзии Пастернака» в 2-х томах, почти целиком переведена и его проза.

История жизни и творчества Бориса Пастернака, трагедийность его образа сразу же вызвали мощный психологический резонанс в среде китайской интеллигенции. В особенности у молодого поколения поэтов. Родилось трепетное преклонение перед его гражданским мужеством и высоким художественным мастерством.

Характерный пример духовного и художественного влияния творчества Пастернака на современную китайскую поэзию можно найти в произведениях одного из самых крупных поэтов современной эпохи Ван Цзясиня (род. в 1957 г.).

Творчество Б. Пастернака стало духовной опорой для молодого поэта в период тяжелых сомнений и поисков. В судьбе автора и героя романа «Доктор Живаго» Ван Цзясинь, по его собственному признанию, увидел себя. И уже зимой 1989 года была написана «Варыкинская баллада». Воспринимая Варыкинские главы романа как утопию, возможность гармонизировать мир переживший трагедию площади Тяньаньмынь 1989 года Ван Цзясинь задается вопросом, может ли поэзия победить зло мира.

Если «Варыкинская баллада» Ван Цзясиня носит философско-эпический характер, то написанное годом позже стихотворение «Пастернак» воплощает страдальческую душу автора, перекликающуюся со страданиями русского поэта-философа, передает драматическое восприятие китайским художником действительности и ставит высокую планку ответственности поэта за бытие. В китайской поэтической традиции распространена метафора поиска «слышащего звуки» друга, иначе говоря, человека (может быть, даже незнакомого), способного услышать звуки души поэта. Для Ван Цзясина таким другом был Пастернак. Стихотворение написано в форме поэтического диалога китайского поэта с русским предшественником.

Ван Цзясиня восхищает способность автора «Доктора Живаго» «стерпеть самые жестокие удары ветра» и не «отдать на поругание красоту», чтобы «сохранить Россию», Лару.

Неумение по-пастернаковски слить воедино горе, боль и счастье давит на китайского лирического героя как «тяжелый звон колокола». Ему нужна присущая творчеству Пастернаку кристальная зимняя чистота, чтобы обрести «русскую детскость», способность гармонично сочетать «смерть, восторг и грехопадение».

Влияние Пастернака ощущается и в одном из стихотворений Ляо Вэйтана (род. в 1975) – поэта-фрилансера. Он признается, что ощущает «неприспособленность к современному обществу», и считает, что современная действительность «подчас в высшей степени абсурдна». Не случайно среди оказавших на него влияние западных поэтов он называет Уолта Уитмена, Эзру Паунда, Райнера Марию Рильке и Осипа Мандельштама. Рильке «вывел» Ляо Вэйтана на Пастернака, и как результат мы видим стихотворение со странным названием «Пастернак: ИМЯ ТВОЕ – БЕСКОНЕЧНАЯ ЛИНИЯ ГРАНИЦЫ». Стихотворение родилось после того, как он прочитал переведенную на китайский «Переписку трех поэтов» (Рильке, Цветаевой и Пастернака).

Настроение русского автора письма, почувствовавшего себя осиротелым и обреченным на одинокое существование полностью соответствовало мрачным настроениям китайского поэта, что позволило ему прибегнуть к форме письма от имени Пастернака Марине Цветаевой. Другое дело, что китайский поэт усложняет драматизм первоисточника.

Сквозная метафора всего стихотворения – железная дорога, бесконечная пограничная линия, отделяющая не только поэта от его корреспондентки, но и их обоих от «мира, с шумом-громом мчащегося к конечному пределу». Ляо Вэйтан использует и еще более драматизирует присущую Пастернаку метафору зимы.

Героиня – адресат письма – после того, как Смерть пронзила шипом розы сердце поэта (Рильке), еще продолжает бал на границе жизни; для нее будет еще «звучать мелодия вальса». Но сам автор понимает, что «скоро кончится бал на границе». Он не хочет участвовать в пьесе жизни, «раскланивается» и «уходит за кулисы». Тем самым в поэтической форме утверждается эскапизм позиции автора стихотворения.

Таким образом, оба поэта, различающиеся по возрасту и по жизненным обстоятельствам, в трудную полосу жизни, не сговариваясь, обращаются к опыту Б. Пастернака. Но если у Ван Цзясиня русский поэт – живой собеседник, которому можно излить самые сокровенные переживания и получить заряд силы и стойкости, то для Ляо Вэйтана – это маска, позволяющая передать свое в достаточной степени пессимистическое восприятие мира и своего места в жизни.

А. Н. Анисова (Россия)

Б. ПАСТЕРНАК В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА. ОТ ЦИТАТЫ ДО АЛЛЮЗИИ

Почему Пастернаку до сих пор подражают с такой страстью и в таком количестве? И что именно в его идиостиле вызывает наибольший интерес потомков?

Многие приемы, которые запомнились нам в первую очередь по его поэтическим текстам, естественно, не были введены в арсенал поэзии именно Пастернаком, он лишь обратил на них внимание. Дал им свою «огранку», «освежил» их, а также иногда довел масштаб их использования до максимума, после чего мы и связываем их с его именем.

Тем более, что одной из своих задач поэт считал попытку наиболее полно выразить существо поэзии в целом. Пастернак писал об этом так: «Вещами общеизвестными, ходовыми истинами полно искусство. Хотя пользование ими всем открыто, общеизвестные правила долго ждут и не находят применения. Общеизвестной истине должно выпасть редкое, раз в сто лет улыбающееся счастье, и тогда она находит приложение» («Люди и положения»).

Каким образом присутствует Пастернак или элементы его поэтического мира и идиостиля в современных текстах (конца ХХ – начала ХХІ вв.)?

1. Упоминание имени БП как объекта внетекстовой реальности.
2. Цитата точная и неточная (в т.ч. эпитафия). 4. Аллюзии. Излюбленные темы, мотивы и образы БП. 5. Ритмические, лексические, синтаксические приемы, предпочтительные особенности звуковой организации.

Чаще всего несколько «пастернакизмов» сочетаются, «идут» вместе, что позволяет с большей уверенностью утверждать, что современный автор, сознательно или нет, ориентировался именно на опыт Пастернака.

Примем за 100 % степень присутствия Пастернака в тексте – точную цитату из его текста. За минимум (1%) можно принять присутствие в тексте имени поэта: «Пастернак», «Б. Пастернаку», «Борис Пастернак».

Например, стихотворение Р. Казаковой «Сюжет надежды» может служить примером упоминания пастернаковского имени как простой бытовой детали.

В «66 сонете» В. Куприянова имя Пастернака не просто фигурирует. Оно определенно положительно эмоционально окрашено. Поэт «плачет» – точное попадание – выбран излюбленный пастернаковский глагол. В финале возникает перечислительная цепочка болезней. Называнием различных хворей, правда, обычно, метафорических, лирика Пастернака весьма богата. Мелькает также пара рифм из перевода Пастернаком

шекспировского 66 сонета, и метафора «наглость лезет в свет» отзывается у младшего поэта двусмысленным «Как графоман легко выходит в свет».

В «Генеалогической балладе» А. Цветкова имя Пастернака не названо, однако, *...слово местами настолько похоже, / Что в выборе предка сомнения нет.* Сразу же возникает метрическая инерция пастернаковского «Марбурга», затем его упоминание: *Я родом из Марбурга, поздняя поросль....* Венцом становится цитата: *Но в грозу лиловы глаза и газоны, / И это, бесспорное, в нас от него.* Плотность отсылок к Пастернаку в этом тексте чрезвычайно высока, как и в «Медленной балладе», цитаты уже не содержащей. В «Поэте» А. Полякова имя и цитата соседствуют с излюбленными образами классика.

Нами проанализированы также тексты М. Степановой «Несколько положений (стихи на подкладке)», С. Гандлевского «Есть горожанин на природе...», Б. Ахмадулиной «Метель» и «Снегопад», А. Парщикова «О, сад моих друзей, где я торчу с трещоткой...» И. Жданова «До слова» и др. Завершают анализ аллюзии в текстах О. Чухонцева, которые, как нам кажется, говорят о глубинном сходстве мироощущения двух поэтов.

Наибольшей «заражающей силой» обладают, естественно, цитаты из Пастернака. Текст младшего поэта, в котором они присутствуют, постепенно может обогащаться и чертами пастернаковского идиостилия, пастернаковскими аллюзиями. Как правило, почти такой же силой обладает и имя собственное «Пастернак».

Если в тексте нет цитаты, то аллюзии на поэтическую манеру Пастернака осознаваться и признаваться могут как таковые только в комплексе. Среди пастернакизмов главенствующая роль принадлежит именно образным аллюзиям, а лексическое, ритмическое, фонетическое и синтаксическое подобие обычно дополняет их, несет служебную, поддерживающую впечатление функцию.

Чем крупнее дарование поэта второй половины века, тем, естественно, тоньше, филиграннее он работает с цитатным и аллюзивным «материалом». Ориентация идет не на один конкретный, а сразу на несколько текстов классика. И тексты избираются далеко не самые известные. Выбираются не самые броские пастернаковские приемы: сдвиг в устойчивом словосочетании, с трудом уловимые синтаксические фигуры, свойственные Пастернаку, ритмическая игра. Тексты Пастернака не только припоминаются, даже при простом цитировании часто наблюдается переакцентовка, переосмысление цитаты или игра с ней.

2. ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ

Е. Б. Рашковский (Россия)

«ONCE I PASS'D THROUGH A POPULOUS CITY...»: УИТМЕН И ПАСТЕРНАК. ПОЭЗИЯ, ФИЛОСОФИЯ, ПОЛИТИКА (ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА)

В наследии Пастернака я обнаружил лишь два упоминания имени Уитмена. Но в обоих случаях они существенны, ибо связаны не только с идейно-философским миром Пастернака (тема поэта как медиатора и внутреннего примирителя всех основных противоречий человеческого бытия; тема особого, свойственного обоим поэтам «этического социализма»), но и с особой, насыщенной историзмом урбанистической поэтикой, столь свойственной Пастернаку и столь отчетливой в его поздней поэзии. Таковы:

- перечисление городских реалий, подобное проносящимся перед взором читателя кинокадрам,
- обилие чередующихся и наскоро обозначаемых городских образов,
- взаимное вторжение и пересечение образов города и природы,
- обусловленное интенсивностью и многообразием самого склада жизни большого города сочетание «космизма» с некоей риторической сентенциозностью в едином контексте исповедальной лирической речи. Сочетание исповедальности и некоторой патетики – и притом – именно в контексте городского опыта – характерная черта поэзии, прозы и статей Пастернака на всем протяжении его творчества. Черта, отчасти роднящая его с Уитменом.

Одна из сходных черт в столь несходных поэтических наследиях Уитмена и Пастернака – их богатый словарь и огромный семантический диапазон: от философской, «ученой» и церковной лексики до газетных штампов и просторечий.

С моей точки зрения, парадоксальное уитменианство (или «унанимизм») с особой наглядностью просматривается в трех стихотворениях позднего периода пастернаковских трудов: «Ночь», «В больнице», «Вакханалия». К этим неожиданным для меня суждениям привел меня собственный опыт переводов поэзии Уитмена, в особенности его кратких стихотворений 1860-х – 80-х годов.

Но что интересно: благодаря уитменианской «оптике» позднего Пастернака, мы можем немало узнать и о пастернаковском творчестве межвоенной и даже дореволюционной поры: на новых и новых уровнях

собственно поэтического и философско-исторического познания поэт постоянно возвращается к самому себе.

Однако, если говорить о чисто философской стороне вопроса, то следовало бы отличать уитменианский пантеизм от того российского христианского *панэнтеизма*, который не мог не дойти до Пастернака благодаря влияниям отечественной религиозно-философской мысли и, в частности, столь несхожих в своем философствовании Льва Толстого, братьев Трубецких и Сергея Дурылина, сыгравших существенную роль в духовном становлении поэта. Но это – проблема особого исследования, как и не вполне оцененное влияние религиозного «социализма» Германа Когена на Пастернака...

Что же касается стороны политической, то оба поэта прямо или косвенно обосновывали в своем творчестве ту мысль, что глубина духовного и эстетического опыта (пусть даже опыта немногих) входят в число хотя и недостаточных, но всё же необходимых предпосылок общественной свободы. Это как раз то самое, что я называю в своих работах *внутренним резервом* свободы.

А. В. Радионова (Россия)

БЫТИЙНОСТЬ И СОБЫТИЙНОСТЬ В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА

По концепции М.Ю. Лотмана, все тексты можно разделить на бытийные и событийные. В основе первого типа лежит циклическое мифопорождающее устройство. Эти тексты говорят о вечном, о повторяющемся, об обычном, о жизни вообще, по жанру близки к философским, медитативным. Тексты второго типа рассказывают о Событии, о чем-то необычном в общем течении жизни, но при этом в их композиционном строении прослеживается закономерность, стабильность, линейность, композиционная логика. В большинстве лирических систем действительно можно видеть разницу между стихотворениями бытийными и событийными или между бытийной и событийной частями одного стихотворения. Но гораздо сложнее разделить бытийность и событийность в лирике Б. Пастернака.

Рассматривая пространственно-временную организацию стихотворений в ранней лирике поэта, мы наблюдаем приемы сочетания, чередования, мерцания пространственных планов на грани бытийности и событийности. Рассматривая речевую организацию, мы наблюдаем приемы сочетания, чередования, мерцания функционально-смысловых типов. На уровне организации субъектно-объектных отношений один из самых распространенных приемов, когда бытийные категории – время,

пространство, мироздание – предстают персонифицированными персонажами, участниками событий, субъект отождествлен с объектом.

Слияние бытийных и событийных ситуаций обусловлено философскими концепциями, с одной стороны, концепцией исторического бытия; с другой стороны, концепцией понимания бытия предметов как связи содержаний. Б. Пастернак, оттолкнувшись от профессии философа и избрав поэтическое призвание, отказался от прямого выражения своего мировоззрения в стихах, но, сохраняя верность своим взглядам, методично и целенаправленно выражал их через систему поэтических приемов.

В докладе дается анализ этих поэтических приемов. В поле нашего зрения событийная структура определительных стихотворений («Поэзия»); многократные повторы бытийных конструкций («Матрос в Москве» (пять бытийных конструкций), «Последний день Помпеи» (четыре конструкции), «Улыбаясь, убывала... (шесть конструкций) и др.); повторение вопросительных конструкций; активное использование онтологической лексики в текстах с усиленной повествовательностью; персонификация бытийных категорий (жизнь, быль, былина) и их участие в сюжетном действии; мерцательное чередование рассуждений и повествований.

Мы рассматриваем бытийные ситуации лирики, разделяя их на онтологические (что есть мироздание), этические (что есть благо), эстетические (что есть искусство).

Представить онтологическую ситуацию как сюжетную – очень частый прием пастернаковской лирики. Парадигматичным является мотив постижения жизни, представленный через сюжетную ситуацию: субъект выходит во внешнее пространство – на улицу, в город и сталкивается с жизнью («Морской штиль», «Встреча»). Большую роль в онтологии Б. Пастернака играет авторская философема 'быль' («Марине Цветаевой»). Это категория исторического вечного бытия, формируемого Событиями жизни активного субъекта.

Что касается перечисленных видов бытийности, они, как правило, в лирике Б. Пастернака представлены в связке. Онтологическая проблематика переплетается с эстетической («Подражательная», «Встреча»). Творчество – это и есть активность, переводящая событие в вечное бытие («Анне Ахматовой»), во власти поэта совместить поэтическое и прозаическое, событие и быль. Но природа эстетического такова, что ее нельзя ограничить, заключить в раму, она всегда прорывается сквозь времена и пространства («Муза девятьсот девятого»). Эстетическое переплетается с этическим. Не только представления о благом и о природе искусства пересекаются в одном тексте. Но и само эстетическое представлено не одним, а сразу несколькими изобразительными искусствами, которые органично дополняют друг друга («Все наклоненья и залого...»).

В поздней лирике Б. Пастернак отказался от приема ситуативной деструкции текста. Он начал создавать стихотворения по традиционной модели сочетания бытийной и событийной ситуаций. Так, в стихотворении «Под открытым небом» первая (в первой строфе) событийная ситуация ‘женщина спит под открытым небом’. А дальше три строфы бытийных рассуждений об устройстве Вселенной, миров, жизни и роли женщины в этом устройстве.

Примером классически бытийного стихотворения является «Чувство жизни», написанное в 1957 году. Признаки бытийности текста: полный комплект онтологической лексики (существовать, жить, вечность, даль веков, мир Божий, жизнь, бессмертие); инфинитивные конструкции, афористичные утверждения. Но в этой простой форме заключены все те же философские положения о гераклитовской энергии жизни, о единении творца с вечностью, о вечной первичности мира, его постоянном первотворении. Это основные концепции пастернаковской философии, но уже в традиционных условиях формального разделения бытийности и событийности.

В книге «Когда разгуляется» композиционное членение стихотворения на смысловые блоки стало более четким, и принадлежность ситуации каждого блока к определенному типу стала более очевидной. При этом неизменным остается сцепление онтологической, этической и эстетической бытийности при доминировании одного из типов.

В докладе мы анализируем тексты этой книги, разделив их на бытийные, событийные, и стихотворения с двумя смысловыми блоками, один из которых событийный, а другой – бытийный. Но и при этом мы констатируем верность автора приему слияния этих двух категорий, но уже не через мерцание и чередование, а через вкрапление элементов одного в другое.

Также нами приведены примеры формирования автосистемного лиро-философского метатекста в творчестве Б. Пастернака.

Д. В. Валуев (Россия)

«ВО ВРЕМЕНА НЕМЫСЛИМОГО БЫТА»: ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
СОВЕТСКОГО ГОРОДА ЭПОХИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ
И ВОЕННОГО КОММУНИЗМА
В РОМАНЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Одним из перспективных направлений в современной историографии является история повседневности. Изучение сложных проблем прошлого возможно через изучение жизни конкретных людей в определенных окружающих их обстоятельствах. Как отмечает известный представитель

данного направления С.В. Журавлев: «... вне зависимости от тематики, концепция истории повседневности предлагает по существу перевернуть логику исторического построения: отталкиваться не от постановки исследовательских задач, а от реконструкции социальных практик на микроуровне, уделять особое внимание восприятию повседневной жизни (в том числе – символическому и эмоциональному) самими рядовыми людьми. В таком случае исследование будет неизбежно представлять собой историю «снизу», глазами «маленького человека», а не традиционный взгляд «сверху» – с позиций и в специфических интересах властных структур, во все времена стремившихся к политизации прошлого и к самооправданию»¹.

Особый интерес вызывает обращение к судьбам и поведению личностей и малых социальных групп в экстремальных условиях. Стратегии выживания, вырабатываемые в условиях войн и революций, являются объектом пристального внимания ученых. Наряду с архивными документами и личными свидетельствами большое значение здесь имеют и произведения художественной литературы, особенно те из них, в которых отражается личный жизненный опыт автора.

В этой связи большое значение для понимания повседневности предреволюционной и революционной России, представляет роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». В отличие от многих авторов для Пастернака события «большой истории» являются фоном. На первом месте у него находятся личные судьбы и переживания людей, зачастую не по своей воле втянутых в водоворот крупных потрясений. Большое внимание автор уделяет описанию деталей окружающей героев обстановки. Пастернак писал об этом, опираясь, в первую очередь, на собственные воспоминания.

Как указывает уральский историк И.В. Нарский: «Политические потрясения в стране спровоцировали сложную и неуправляемую цепную реакцию, повлияв – и прямо, и опосредованно, – на крушение быта». Далее, описывая обстоятельства процесса, он характеризует его точной формулой «распад повседневности»². Большинство людей, проживавших на пространстве бывшей Российской империи с последних месяцев 1917 г. по лето 1921 г., в первую очередь горожане, занималось поисками любых возможностей выживания. Основными угрозами для существования были голод, холод, болезни.

Все страшные приметы сложной эпохи присутствуют в произведении Б.Л. Пастернака. Уже осенью 1917 г. Живаго и члены его семьи постоянно

¹ Журавлев С.В. История повседневности – новая исследовательская программа для отечественной исторической науки // Людтке А. История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М., 2010. С. 10–11.

² Нарский И.В. Жизнь в катастрофе: Будни населения Урала в 1917–1922 гг. М., 2001. С. 506.

озабочены добыванием пищи и дров. Именно тяготы «распада повседневности» вынуждают доктора перебраться с домочадцами на Урал. Находясь в Варыкино, Юрий Андреевич и его близкие выживают благодаря огороду, который сами же и обрабатывают. Угроза голодной смерти постоянно ощущается в партизанском отряде, где оказывается Живаго.

И в столице, и в провинциальном Юрятине наблюдается серьезное разрушение элементарной городской инфраструктуры. Население Москвы разбирает заборы, и даже целые дома на дрова. С наступлением весны Юрятин перестает освещаться в вечернее время. Лара самостоятельно носит ведра с водой на коромысле в свою квартиру. Крайне плохо работает почта. Последнее письмо от жены Живаго получает через пять месяцев после его отправки.

В романе ярко показана транспортная катастрофа. Поезд, в котором доктор с семьей едет на Урал, останавливается то из-за снежных заносов, то из-за нехватки дров. Проблемы преодолеваются трудами самих пассажиров. Возвращаясь в Юрятин, Живаго ночует и отогревается в вагонах, брошенных на путях составов. Два раза доктор оказывается перед лицом гибели из-за сыпного тифа, заболевания, которое в послереволюционной России фактически приобрело характер эпидемии.

Выход из тяжелейших условий существования наметился в начале нэпа. Но возвращение к относительно сытой и обеспеченной жизни связано с личной катастрофой самого Живаго и других героев романа. Трагические обстоятельства существования на грани жизни и смерти обостряли чувства и толкали людей на сильные поступки. Стабильное существование в новых условиях для многих из них было уже невозможно.

Подводя итог, мы можем констатировать, что Б.Л. Пастернак сумел точно отобразить в своем романе реалии повседневности российских горожан в условиях послереволюционного времени. Выработка стратегий выживания в данных обстоятельствах героями романа имеет важнейшее значение для всей композиции произведения.

3. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

В. А. Белека, А. А. Лучина, М. В. Печкуровская (Россия)

ГРАММАТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ РИФМЫ ПАСТЕРНАКА

Мы рассмотрели рифму двух поэтических книг Бориса Пастернака – «Блинец в тучах» (БТ) и «Второе рождение» (ВР) и сопоставили ее с имеющимися данными по рифме книги «Когда разгуляется» (КР), а также по рифме А. Блока, В. Брюсова, А.Ахматовой.

Анализ проводился с опорой на методику Л.Л. Горелик¹. Суть методики сводится к тому, что выделяется 4 типа рифм по признакам близости-удаленности грамматических значений (Sg) и близости-удаленности фонемных выражений грамматических значений (Fg).

Тип «грамматическая близость» (Sg+ Fg+) предполагает, что рифмующиеся слова принадлежат к одной части речи и при этом рифма точная либо приблизительная: встанут-стянут; сказанье-пыланье.

Тип «грамматическое сближение» (Sg- Fg+) предполагает, что слова принадлежат к разным частям речи, однако при этом фонетически близки в грамматической части (то есть в суффиксах и флексиях): на гиганте-встаньте; светилен-обессилен; Пассажем-скажем.

Тип «грамматическое расхождение» (Sg+ Fg-) соединяет слова, принадлежащие к одной части речи, однако с несхожими фонетически суффиксами и флексиями (чаще всего это слова в разных грамматических формах): щепоткой-самородка; разбит-не сыт.

Наконец, тип «грамматическая удаленность» (Sg- Fg-) объединяет слова, принадлежащие к разным частям речи, несхожие фонетически в левой части: спозаранку-стоянкой; отныне-линий.

Всего были исследованы 231 рифменная серия в 21 стихотворении БТ и 542 рифменных серии в 27 стихотворениях ВР.

Грамматическое строение рифм Пастернака мы рассмотрели на фоне данных о рифме Брюсова, Блока, Ахматовой, Маяковского предреволюционной поры, а также о рифме в книге «Когда разгуляется» (КР), используя данные из вышеуказанной книги Л.Л. Горелик. Приводим сводную таблицу.

¹ Горелик Л.Л. Рифма и смысл. Смоленск: изд-во СмолГУ, 2017. При подведении итогов мы будем опираться также на полученные Л.Л. Горелик данные о фольклорной рифме.

Распространенность грамматических типов рифм в творчестве поэтов первой половины XX века, а также в «Когда разгуляется» Пастернака

	Пастернак «Близнец в тучах»	Пастернак «Когда разгуляется»	Брюсов	Блок «Стихи о Прекрасной Даме»	Блок «Снежная Маска»	Ахматова «Вечер»	Маяковский
Sg+ ^ Fg+	41	37	43	51	52	47	33
Sg- ^ Fg+	27	31	32	32	24	22	27
Sg+ ^ Fg-	15	15	7	10	9	7	14
Sg- ^ Fg-	17	16	11	8	14	17	26

В БТ много рифм типа «грамматическая удаленность» (Sg- ^ Fg-) и «грамматическое расхождение» (Sg+ ^ Fg-). Это рифмы с далекими фонемными выражениями грамматических значений. При значительной разнице в 10 процентов Пастернак идет сразу вслед за Маяковским по количеству рифм с далекими фонемными оболочками в грамматической части. Кроме того, у Маяковского и Пастернака больше, чем у других, рифм с далекими грамматическими значениями. По типу «грамматическое сближение» наблюдается полное совпадение. Представленная таблица показывает, что раннему Пастернаку ближе других Маяковский. Вместе с тем в рифмовке поэтов есть значительные различия. Заметно разнятся рифмы Маяковского и Пастернака по количеству рифм «грамматическая близость» (Sg+ ^ Fg+).

Рифма Пастернака более традиционна по грамматическому строению, чем рифма Маяковского. У него на 9% меньше «грамматически далеких» рифм и на 8% больше «грамматически близких». Рифма «грамматическая близость» – песенная. Можно говорить о большей «песенности» Пастернака по сравнению с ораторской интонацией Маяковского.

В раннем творчестве рифма Пастернака занимает промежуточную позицию между рифмой символистов и Ахматовой, с одной стороны, и рифмой Маяковского, с другой. Поздний Пастернак песенному типу «грамматическая близость» начинает предпочитать частушечный тип «грамматическое сближение». Это говорит о том, что в его лирике возобладали разговорная интонация.

Л. В. Павлова, И. В. Романова (Россия)

ЛЕКСИЧЕСКИЕ КОМБИНАЦИИ У СИМВОЛИСТОВ (ВЯЧ. ИВАНОВ) И ПОСТСИМВОЛИСТОВ (Б. ПАСТЕРНАК)

Оригинальный программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских тестах» призван выявлять случаи повторения в разных текстах одного автора или в текстах разных авторов одних и тех же лексических комбинаций. Под лексическими комбинациями мы понимаем комплекс лексем, неоднократно появляющихся по соседству друг с другом на обозримом пространстве текста (в нашем эксперименте таковым пространством является блок в 50 слов, при необходимости возможны изменения). При устойчивом соседстве между компонентами лексической комбинации в тексте зачастую отсутствуют какие-либо грамматические, синтаксические, стиховые связи. Видимо, существуют явления, которые не фиксируются человеческим сознанием, но на каком-то ином уровне подспудно влияют на развёртывание и восприятие текста. Они то ли диктуются языком и являются в таком случае отражением неких общеязыковых закономерностей и тенденций, то ли проецируют на текст не до конца изученные процессы индивидуально авторского творческого сознания (тяготеющие к области психологии творчества). Опыт применения программного комплекса дает возможность говорить о том, что повторяющиеся лексические комбинации – дифференциальная особенность именно поэтической речи. Обнаруженные в прозе двух- и трехчленные лексические комбинации отражают тенденции нарратива и не выстраивают «вертикальных», как в стихотворном тексте, связей. В поэтических же текстах устойчивые лексические комбинации могут привлекаться для описания идиостиля автора. В частности, одним поэтам свойственны многокомпонентные комбинации, другим нет. У одних авторов появление рядом одних и тех же лексем на обозримом участке текста поддается более-менее логичному объяснению, у других нет.

Привлечение программного комплекса к корпусу поэтических текстов теоретика и классика символизма Вячеслава Иванова дало ошеломительный результат. Комбинации, в том числе многокомпонентные, на протяжении всего творческого пути у него исчисляются тысячами! Наряду с предсказуемыми и мотивированными случаями встречаются такие, где устойчивое соседство некоторых слов трудно объяснить (например, *победа – раболепие – жизнь – конь* или *война – душа – погреб – волк*). Оказалось, что частота появления лексических комбинаций у символистов в целом значительно превышает их частоту в текстах не-символистов. Складывается впечатление, что в стихах символистов лексемы, образующие комбинации, представляют не актуализированные в конкретном тексте, но присущие символу значения.

Иная картина складывается из результатов применения указанного программного комплекса к стихам не-символистов. Так, данные полученные в ходе обработки как всей, весьма разнородной, лирики Б. Пастернака, так и его отдельных поэтических книг, показали, что лексических комбинаций образуется немного, в разы меньше, чем у символистов. В пределах поэтической книги их может быть всего несколько десятков. Комбинации эти малокомпонентные (в основном двух-трехкомпонентные). Соседство лексем внутри комбинации чаще всего предсказуемо, обычно это ментальная, экзистенциальная, природная или антропологическая лексика (например, *звук – любить – сердце, душа – любить – надежда, любовь – надежда – сердце, любить – человек – сон* и т.п. во всей лирике, *день – земля, день – ночь, ночь – сон, день – сон* в «Близнеце в тучах», *звезда – ночь – степь, век – губы – ночь* и т.п. в «Сестре моей жизни» или *день – лес – тень, дорога – небо – туча* в «Когда разгуляется»). Более оригинальное соседство встречается в двух-трех стихотворениях в пределах книги (например, *куст – идти – спор* в «Сестре моей жизни»), но в соседних стихотворениях или в стихотворениях, написанных в короткий промежуток времени, это неудивительно. Изучение лексических комбинаций Пастернака подтверждает положение В.С. Баевского о том, что в отношении Пастернака сложилось ошибочное представление как о поэте случайных ассоциаций. На самом деле поэт лишь имитирует поток сознания, необузданных ассоциаций, творческая воля организует поэтический мир по определенным законам¹. Лексические комбинации, формирующиеся на этапе предтекста, могли бы зафиксировать случайные, но устойчивые для поэтического сознания соседства. Но в случае с Пастернаком такого не происходит.

Наиболее показательным для сопоставления разных поэтов, особенно принадлежащих к разным литературным направлениям и течениям, рассмотрение лексических комбинаций, выбранных по заданной заранее лексеме. Сравним, например, комбинации с *конь*, весьма частотной анималистической лексемой у Вяч. Иванова и самой частотной в этой тематической группе у Пастернака. Попутно отметим, что *лошадь* у Пастернака выступает наряду с *конём*, порой встречаясь в одних и тех же комбинациях, тогда как у Иванова *лошадь* не упоминается вовсе. Учитывая огромное количество лексических комбинаций у Вяч. Иванова, приведём данные, полученные на материале одной его книги – «Кормчие Звёзды». «Конские» комбинации здесь встречаются в 11 произведениях. Набор слов-спутников *коня* насчитывает 131 лексему=компонент лексических комбинаций. Из них сформировано несколько сотен разнокомпонентных

¹ Баевский В.С. Б. Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. Смоленск: «Траст-имаком», 1993. С. 6.

комбинаций. Отношения между компонентами складываются по-разному: некоторые «соседства» вполне очевидны в силу ситуативно-реальной связи предметов, состояний, явлений, ими обозначаемых; иные прямо или косвенно восходят к кругу традиционных значений соответствующего символа; другие производят впечатление сугубо авторских, следовательно, почти всегда герметично-ассоциативных. Так, в 6-ти из 11-ти стихотворений пару *коню* образует, вполне ожидаемо, *бег* (*бежать*); в 5-ти – *красота, ночь, победный, свет* (*ночь* и *свет* не так легко связать с *конём*, как *бег, красоту* или *победу*); в 4-х – *бог, вещей, глас, гора, жизнь, дол, звук, ковать, лететь, море, след, сон, стремиться, чуткий*; в 3-х – *берег, брань, вихрь, гнать, грива, давать, держать, единый, звезда, золото, идти, крылья, лик, молить, мчать, небо, нести, петь, пламя, сев, судьба, тень, туча* (установить связи *коня* с большинством компонентов затруднительно даже при обращении к контексту) и т.д.

В состав лексических комбинаций с *конем* у Пастернака так же, как и у Иванова, входят часто *ночь, вихрь, сон/спать*, реже – *свет, жизнь, след, море, тень, небеса*. Из не встречающихся у старшего поэта компонентов лидером выступает *стужа*, кроме нее встречаются *снег, двор, мороз, ветер, лёд, боль, глаз, любовь/любить, пруд, палить* (в значении «стрелять»), *листва, кровь, октябрь, свеча, караул*. Ситуативно *конь* у Пастернака обычно соседствует с оружием и милитаризованной лексикой. Лексические комбинации эта лексема образует охотнее в ранний период творчества поэта (до «Второго рождения»), в поздней лирике и самих словоупотреблений, и комбинаций с ними становится существенно меньше.

Сопоставительный анализ лексических комбинаций поэтов разной литературно-эстетической ориентации позволил зафиксировать разные типы мотивации лексических комбинаций в тексте: а) наличие объективных связей (пусть и рассыпанных порой в конкретном тексте; например, *лошадь* и *яблоки* у Пастернака ни разу не образуют словосочетания, *яблоки* никогда не относятся к *лошади* напрямую, но источник комбинации легко обнаружить, поскольку разновидность окраски лошадей, проявляющаяся ровными круглыми отметинами, контрастными с основной мастью, называется «в яблоках»); б) объективно-субъективных отношений (например, ассоциативно-авторские компоненты в лексических комбинациях Вяч. Иванова неизменно соседствуют с компонентами, появление которых обусловлено кругом значений символа, поименование которого участвует в создании комбинации; например, субъективно соседство *конь* и *лик*, но при упомянутых рядом с *конь* лексемах *крылья, петь, небо, звук, лететь, красота*, ассоциация с Пегасом неизбежна у любого читателя; в) субъективные ассоциации (например, участие в «конских» комбинациях у Пастернака лексем *стужа, сегодня*).

Н. А. Фатеева (Россия)

СОМАТИЗМЫ В ПОЭЗИИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Соматизмы, или соматическая лексика, интересны тем, что определяют модель языковой картины мира поэта и особенности его восприятия. Это связано с тем, что процесс осознания себя в мире у человека начинается с ощущений, возникающих непосредственно через органы чувств и части собственного тела. Соматическая лексика служит и одним из способов создания экспрессии в художественном тексте, тем более что она часто используется в составе фразеологизмов. В настоящее время подробно изучена лингвосоматика Ф. Тютчева¹, М. Цветаевой², Б. Ахмадулиной³, причем в последней работе отмечается влияние на Б. Ахмадулину лирики Б. Пастернака.

Квантитативный анализ соматических элементов Б. Пастернака был проведен нами по изданию Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-ти тт. – М., 1989–1992, Т. 1, 2, 3, причем учитывались и произведения, не включенные в основное собрание, и другие редакции. Всего в поэзии Б. Пастернака насчитывается около 100 соматизмов, без учета стилистических вариантов типа *глаза-очи*, *палец-перст*, *лоб-чело*, *губы-уста* и т.п. и различий по числу. Самый большой класс составляют названия, связанные со зрительным восприятием – *глаза* (84), *очи* (12), *зрачок* (5), *глазной белок* (3), *глазницы* (2), *глазные впадины* (1), *глазной хрусталик* (1); всего 108. Эта особенность Пастернака, видимо, связана и с общей тенденцией преобладания зрительного ощущения над всеми другими, и особым вниманием поэта к проблемам видения. Это подтверждают и исследования, изучающие и другие лингвистические средства выражения ситуации зрительного восприятия у Пастернака, прежде всего глагольную лексику (*смотреть*, *видеть*, *глядеть* и их дериваты)⁴, причем делается

¹ Голованевский А.Л. Фразеология с соматическими компонентами в языке поэзии Ф.И. Тютчева как отражение русской языковой картины мира // Проблемы взаимодействия славянских языков и культур в их истории и современном состоянии. Сборник научных статей. Брянск: «Издательство Курсив», 2011; Сычева Е.Н. Соматизмы в поэтических текстах Ф.И. Тютчева и в составе фразеологических единиц // Вестник Брянского государственного университета. 2012. № 2–1. С. 289–293; Харченко В. К., Плужникова Д.М. Лингвосоматика. Обозначение частей тела в поэзии Беллы Ахмадулиной. М.: ЛЕНАНД, 2015.

² Миняева С.А. Соматическая лексика в поэзии М. И. Цветаевой. АКД. Санкт-Петербург, 2007.

³ Харченко В.К., Плужникова Д.М. Лингвосоматика. Обозначение частей тела в поэзии Беллы Ахмадулиной.

⁴ Двизова А.В., Крюкова Л.Б. Лингвистические средства выражения ситуации зрительного восприятия в поэтических текстах Б. Пастернака // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 3 (19). С. 21–29; Двизова А.В. Ситуация чувственного восприятия и ее способы ее языковой репрезентации в поэзии Б.Л. Пастернака. АКД. Томск, 2014.

вывод, что «ситуация зрительного восприятия и мыслительной деятельности тесно связаны между собой и представляют единый когнитивный механизм» (ср. *Я вижу сквозь его пролеты / Всю будущую жизнь насквозь*). Недаром М. Цветаева в «Световом ливне» прежде всего пишет о глазах Пастернака (*Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз (Не глаз, а око)*¹).

Второй по значимости частью тела является *рука* и ее составляющие, хотя вместе они даже преобладают над сферой *глаза*: *рука* (73), *плечи* (19), *ладонь*, *долонь*, *жменя* (14), *локти* (9), *палец* (7), *перст* (2), *мизинец* (1), *ноготь* (7), *кисть* (5), *предплечье* (3), *запястья* (1); всего – 141. Недаром ученые особо выделяют и тактильное восприятие у Пастернака², хотя в нем могут принимать участие и другие органы, например, *губы* и *щека* (ср. *Прикосновение руки – / И полвселенной – в изоляции; Прижимаюсь щекою к воронке / Завитой, как улитка, зимы*).

Оба компонента *глаз* и *рука* очень активно используются Пастернаком во фразеологических оборотах и их трансформациях (ср. *Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз; Глаз не смыкал и горе мыкал; И в будущем из рук судьбы получен; Он в руки грешников себя предаст* и др.).

Хотя число употреблений слова *уши* и не столь велико – всего 22 + *ушко* (4), *барабанная перепонка* (1), слуховое восприятие также важно для Пастернака, учитывая его раннюю приверженность к музыке³. Надо отметить, что этот соматизм в тексте также в основном используется во фразеологизмах (*И уши наострив; И город грезит, по уши в воде; В то же утро, ушам не поверя; Он шел из мглы / Удушливых ушей ущелья – / Верблюдом сквозь ушко иглы* и др.).

Большой значимостью для поэта обладает и *сердце*, вместителище разного рода чувств и орган, отражающий общее состояние человека: *сердце* (53), *предсердье* (2), *аорта* (3) (ср. *Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной*).

Значительное место занимают *губы* и *рот* как место порождения речи и как органы телесных любовных ощущений: *губы* (48), *уста* (12), *рот* (24) (ср. *Имелась ночь. Имелось губ / Дрожание*).

Выделяются также *лицо* (45) с его составляющими как внешнее осуществление личности человека: *щека* (16), *лоб* (14), *чело* (4), *исподлобья* (4), *крутолобость* (1), *скулы* (5), *подбородок* (1), *морщины* (1) и голова целиком: *голова, глава* (35), в которой особо отмечены *виски*, *височные*

¹ Цветаева М. Сочинения. Т. 2. Проза и письма. М.: Худож. лит., 1988. С. 328.

² Крюкова Л. Б., Двизова А. В. Семантическая модель тактильного восприятия и ее реализация в поэзии Б. Пастернака // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 352. С. 22–27; Двизова А.В. Ситуация чувственного восприятия и ее способы ее языковой репрезентации в поэзии Б.Л. Пастернака. АКД. Томск, 2014.

³ Двизова А.В. Ситуация чувственного восприятия и ее способы ее языковой репрезентации в поэзии Б.Л. Пастернака.

жилы (10), затылок (7), волосы (15) (ср. И – целыми деревьями / В глаза, в виски, в жасмин!; (Сейчас там ночь.) За душиный твой затылок и др.).

Большое внимание уделяется и нижним конечностям как основе передвижения человека: *нога (45), колено (7), коленная чашечка (1), стопа (5), ступня (2), пята (2), лодыжка (1), икры (1), голень (1), щиколотка (1)*. Здесь можно сказать, что Пастернак особо любит фразеологизм *с головы до ног*, с индивидуальным вариантом *от гребенок до ног* (ср. *В тот день всю тебя, от гребенок до ног ... Носил я с собою и знал назубок при правильном Покроюсь с головы до ног / Горшечною глазурью*).

При этом можно отметить, что человек часто представлен у Пастернака метонимически как скопление отдельных органов, представляющих и замещающих его целиком (ср. *Душа не береглась, / И память – в пятнах икр и щек, / И рук, и губ, и глаз; Когда бы, человек, – я был пустым собраньем Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щек!*). Одновременно и весь мир персонифицируется путем присвоения ему частей человеческого тела, которые выступают как олицетворяющие детали (*Плитняк раскалялся, и улицы лоб / Был смугл, и на небо глядел исподлобья / Булыжник; В посадке, куда ни одна нога / Не ступала, лишь ворожеи да вьюги / Ступала нога; Холодная рука ландшафта / Вела домой, вела со сборища и др.*).

В докладе будет приведен более подробный список соматизмов с количественными показателями, а также рассмотрены поэтические функции соматизмов как центров притяжения поэтических приемов: например, паронимической аттракции и аллитерации (*Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей / И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней*). Более подробно будут рассмотрены и фразеологизмы с соматизмами на общем фоне общеязыковых явлений, рассмотренных в работах¹.

¹ Козеренко А. Д., Крейдлин Г. Е. Фразеологические соматизмы и семиотическая концептуализация тела // Вопросы языкознания. 2011. № 6. С. 54-66; Крейдлин Г. Е., Переверзева С. И. Семиотическая концептуализация тела и его частей. I. Классификационные и структурные характеристики соматических объектов // Вопросы филологии. 2010. № 2 (35).

Ф. Бьорлинг (Швеция)

К ПРОЧТЕНИЮ «ОХРАННОЙ ГРАМОТЫ» (ЧАСТЬ 2.7). ВОПРОС О (СВОБОДНОЙ) СУБЪЕКТИВНОСТИ

Наш доклад предлагает прочтение части 2.7 «Охранной грамоты» Бориса Пастернака и ее ключевых понятий силы и символа в их связи с искусством и вдохновением. Это в свою очередь позволяет переосмыслить концепцию свободной субъективности.

1. «Охранная грамота» (далее ОГ) 2.7 представляет квинтэссенцию того, как Пастернак понимает явление вдохновения.

2. Представленный ниже фрагмент иногда интерпретируется как свидетельство того, что Пастернак сам не присутствует в своей поэзии, а переносит свою субъективность на природу. Что было названо «свободной субъективностью»¹.

(#² 2, 3): ... изо всего искусства именно его происхождение переживается всего непосредственнее...

Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство.

3. Время, описываемое в очерке «Охранная грамота» относится к периоду, когда автор решил оставить занятия философией и посвятить себя поэзии (ОГ 2.6). Переживание разрыва с философией в свою очередь обостряется эмоциональным потрясением, вызванным непринятием сестрой В. его признаний в любви (ОГ. 2.4, 2.5).

4. # 6 и 7 описывают, как автор переживает последний день с В.

Несмотря на болезненные переживания, автор рад, что стал взрослым. В ОГ 2.3 он описывает отрочество как плотину пошлости, через которую каждый человек должен перейти. Этот переход является «преддверьем к единственно полной нравственной свободе» Это надо для того, чтобы самому чувству было что побеждать... И есть искусство. (Т. III. 177-178)³.

5. # 8 и 9 вводят два понятия: *сила* и *символ*. Понятие *силы* представляется с помощью ключевой метафоры:

#8 очевидность силы перевешивает очевидность света

¹ Концепция «Свободной субъективности» взята из тезисов самого Пастернака, *Символизм и Бессмертие*, 1913 (Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т.V. М., 2005. С. 318–319). В своей вступительной статье, «Свободная Субъективность», Лазарь Флейшман пишет: «Поскольку субъективность – качество самих вещей, и поскольку окружающая действительность занята поиском “свободной субъективности”, поэт перенимает эти поиски и ведет себя как же, как и предметы вокруг» (Борис Пастернак. Полн. собр. соч., Т. 1, С. 10).

² # = абзац в тексте ОГ 2.7.

³ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2003–2005.

Эта метафора объясняется следующим образом:

#9 ... в отличие от науки, берущей природу в разрезе светового столба, искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового.

Разница в том, что луч света показывает непосредственно мир в пространстве, а луч силы порождает чувство, которое моментально смещает всю действительность. Ничего не видно, поэт чувствует вдохновение и знает, что выразить суть вдохновения умеет только искусство.

6. Автор понимает *символ* крайне оригинально. Он пишет:

11. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения.

В отличие от принципа *силы* в теоретической физике, у Пастернака «речь идет о ее голосе, о ее присутствии» (# 9), т.е. о *символе*:

15. Собственно, только сила и нуждается в языке вещественных доказательств.

7. Как следует из представленных ниже фрагментов, концепты и *силы*, и *символа* понимаются слитно и нерасчлененно:

13. Переносный смысл ... не значит ничего в отдельности, а отсылает к общему духу всего искусства, как не значат ничего порознь части смещенной действительности.

8. Автор подчеркивает различие между лучом света и лучом силы:

15. Собственно, только сила и нуждается в языке вещественных доказательств. Остальные стороны сознания долговечны без замет. У них прямая дорога к воззрительным аналогиям света ... Но ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе ...

9. Язык искусства для Пастернака иносказателен, его образы являются движущимися.

10. В ОГ 2.7 слово *чувство* встречается четыре раза. Возникает вопрос, о чем чувстве идет речь? В начале главы автор пишет от первого лица в единственном и множественном числе. Значит, он рассказывает о своих чувствах. Во второй части текст становится более безличным, например:

#11 Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения.

Но то, что описывается как процесс, происходит на самом деле вне времени. Вдохновение для Пастернака есть явление синкретическое (Ср. ОГ 2.17).

11. Возможно, в отношении философии адекватно говорить о «свободной субъективности». В искусстве лучше смотреть на вдохновение или *силу* как на моментальное действие, при котором и чувствующий поэт, и смещенная натура неразделимо объединяются. Поэт воспринимает и чувствует; природа в смещенном виде воспринимается и запрашивает выражение.

Р. Сальваторе (Италия)

О ПЕРЕДЕЛКЕ РАННИХ СТИХОВ Б. ПАСТЕРНАКА: НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «МУЧКАП»

Доклад представляет собой попытку проследить эволюцию семантики стихотворения Б. Пастернака «Мучкап» из сборника «Сестра моя – жизнь» (1922 г.). Исследование опирается на анализ разных редакций этого произведения и на сопоставление его образов с некоторыми прозаическими отрывками Пастернака начала 10-х годов.

В «Мучкапе» излагается эпилог любовной истории, описанной в сборнике, – на вокзале лирический герой мучительно ждет своего поезда после размолвки с любимой. В первой строфе мнимая разобщенность объективного описания пейзажа и эмоциональной сферы лирического субъекта устраняется тем, что сложный языковой механизм превращает пространственную смежность в значимую тождественность. Стержнем этого процесса является сравнение в конце строки, которое здесь не служит вспомогательным элементом: именно оно приводит к обмену признаками между этими сферами и тем самым раскрывает их изоморфизм.

Особенно трудной для понимания оказывается вторая строфа, и не случайно именно она была несколько раз переработана Пастернаком. Существует пять редакций «Мучкапа». Две относятся к концу десятилетия и предшествуют тексту, опубликованному в 1922-ом году; текст будет еще дважды переработан в конце 50-х годов, когда поэт переделал свои ранние стихи в надежде на их новое издание. В тексте, опубликованном в сборнике «Сестра моя – жизнь» читателя озадачивает описание какого-то причудливого водяного пространства, которое не имеет прямого соответствия в реальности, так как село, описанное в стихотворении, расположено в степи. Это изображение находит параллель во многочисленных ранних прозаических набросках Пастернака, где ночное небо изображается в виде морского дна. В рамках этой ассоциации можно предложить возможное толкование и для загадочного образа рыбьего рыла. На него может пролить свет ранний прозаический набросок «У Дорогомиловской заставы» (1910 г.), который представляет собой размышление молодого Пастернака о творческой деятельности. В тексте метафорически описывается художественное преображение мира, в результате которого пейзаж приобретает фантастический вид: город превращается в серое, пыльное, сухое морское дно. Здания с окнами, отражающими лунный свет, становятся похожими на больших умирающих рыб. Тождество этих образов наводит на мысль, что и в «Мучкапе» рыбье рыло изображает отблеск света на стеклах.

Сравнивая разные версии этой строфы, можно проследить, как складывается это описание ночной степи в виде морского дна. В рукописи из собрания Уитни повтор *и лишних крыльев*, / *И лишних слез* скорее всего отсылает к фразеологизму «дальние провода – лишние слезы», которое хорошо соответствует ситуации, описанной в стихотворении, а тина метафорически представляет собой то, что затемняет блеск окон – будь то ночной мрак, растения или тучи, покрывающие луну.

В тексте 1919-го второе двустопное строфы подвергается существенному изменению. Устраняется повтор прилагательного «лишний», а слово *рыло* паронимически сближается с *илом*. Таким образом внимание фокусируется на отношении тины и ила и, значит, на теме морской ночи, которая обрастает новыми конкретными подробностями.

В сборнике «Сестра моя – жизнь» Пастернак возвращается к изначальной редакции, но сливает два словосочетания третьего стиха: «лишние слезы» и «стиснув тиною» соединяются в стихе «застлавши слез излишней тиною». В основе этого стиха лежит параллелизм: тина застилает окна так же, как слезы, как обычно говорится, застилают глаза. В результате создается синтетический образ, где пространство и человеческое переживание совпадают.

Непонятность центральной части играет определенную роль в семантическом развитии стихотворения. Текст разделяется на две части. Повтор фразы «табачного, как мысли, цвета» обрамляет первые три строфы, в то время как последнее четверостишие отличается своим фразовым ритмом. Это деление имеет семантическую функцию. Можно сказать, что первая часть представляет собой рему, тема которой остается неизвестной. И в самом деле, трудно понять значение первых трех строф до тех пор, пока мы не рассматриваем их в связи с мучительным ожиданием прощания перед разлукой. Такая организация не случайна. С одной стороны, в первой части нет четкого семантического ориентира; это дает большое пространство для догадок и тем самым максимально обогащает смысловую емкость текста. С другой же, когда в конце стихотворения появляется ключевой образ прощания, читатель вынужден по-новому истолковать весь текст.

А. Маймескулов (Польша)

А. А. Шайкин (Россия)

«ГДЕ И В СИЛУ ЧЕГО РОЖДАЛАСЬ ПОЭЗИЯ»:
СТИХОТВОРЕНИЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «ЛЮБИТЬ, – ИДТИ, –
НЕ СМОЛКНУЛ ГРОМ...» ИЗ КНИГИ «СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»

Указанное в теме стихотворение Бориса Пастернака рассматривается в ракурсе перехода из референтного сообщения о поездке лирического героя к возлюбленной в одну из южных губерний России (автобиографический план) в автореферентное (авторефлексивное и метатекстовое) художественное произведение. Установка сообщения на само сообщение, понимаемое как установка на знаковую форму, предполагает анализ структурных отношений, упорядочиваемых посредством проекции принципа эквивалентности с оси выбора (парадигматика) на ось комбинации (синтагматика) – в терминах Романа Jakobsona.

Доминантная для парадигматики (вертикальные отношения текста) анализируемого стихотворения семантема пути, заданная знаковой *incipit*-ной синтагмой «Любить, – идти», реализуется в предикатах: «С дороги сбиться в поцелуях» – «бресть» – «шоссе» – «я шёл»), проецируясь на синтагматическую структуру (горизонтальные отношения), линейно развертывающую цепочку локусов: лес, корчма, город, каждый из которых получает статус хронотопа как отрезка жизненного пути от юности до старости.

Риторический механизм эквивалентности переводит время действия – время суток – в экзистенциальное измерение всей жизни, а композиция сообщения получает вид античного латинского тропа-топоса *puer-senex* (юноша-старик), инверсируя сюжет интертекста «Фауста» Гёте: репетиция юностью старости.

Заключительная строфа, отчеркнутая графически, получает функцию эпилога и относится ко второй поездке героя к любимой. А именно повтор / удвоенность – основа перевода практической коммуникации в поэтическую.

Функция удвоенности обеспечивается в стихотворении Пастернака интертекстом («Фауст» Гёте, «Сцена из “Фауста”» Пушкина и автоинтертекстуальное стихотворение «Маргарита»). Удвоенность реальности посредством приёмов литературной конвенциональности и риторичности и есть её перевод в виртуальное пространство искусства.

А. В. Королькова (Россия)

АФОРИСТИКА БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Прежде чем говорить об афористическом материале Бориса Пастернака, необходимо сделать небольшие пояснения по поводу теории афоризма. Мы полагаем, что **афоризм** – это сложное лингвистическое явление фразеологического порядка, афоризм обладает обязательными свойствами и признаками, как: наличие в структуре слов-концептов; краткость (не более трех предложений); паспортизированность; воспроизводимость.

Афоризмов у Пастернака немного (в сравнении со всем объемом творческого наследия), однако это делает их более значимыми и ценными для исследования. Исключение, пожалуй, составляют произведения «Люди и положения» и «Доктор Живаго», в которых множество афоризмов и афористических высказываний. Афористика Пастернака многопланова в плане тематики, проблематики, синтаксической структуры изречений.

Пастернак не обращался специально к такой форме изложения мысли, как афоризм, поэтому вся его афористика является вводной, т.е. его изречения необходимо извлекать из художественных прозаических и поэтических текстов, иногда и из его переписки. Лишь небольшое количество изречений Пастернака широко известны и стали крылатыми выражениями. Среди них:

Быть знаменитым некрасиво.
Не это поднимает ввысь.

Авторство Пастернака к настоящему времени постепенно утрачивается, фраза приобретает свойства крылатого выражения.

Основой любого афоризма является ключевое слово, именно ключевые слова позволяют извлекать из текста афоризмы. Вокруг ключевого слова, фиксирующего тему афоризма, строится все изречение. Самыми распространенными (частотными) в афористике Пастернака являются ключевые слова: жизнь (жить), бессмертие (смерть), женщина, художник (поэт), поэзия, любовь, красота, Россия, добро, судьба, душа.

Изречения с этими ключевыми словами обладают особой ценностью, освещают актуальные темы часто с неожиданной стороны.

Например, развитие фразеосемантического поля «жизнь, смерть, бессмертие». Жизнь, смерть, бессмертие спелись в творческом сознании Пастернака. Эти темы прямо или опосредованно становятся одними из главных в его творческом сознании и афористике.

Нужно отметить, что в целом круг тем афористики Пастернака встраивается в парадигму русской афористики XX века. Главной темой

русской афористики XX века является «трагическое восприятие действительности», в афористике Пастернака она также присутствует.

Напрасно в годы хаоса
Искать конца благого.
Одним карать и каяться.
Другим – кончать Голгофой.

(Из поэмы «Лейтенант Шмидт»)

Как каждый большой художник слова Пастернак опирается на традиции русской классической литературы, а значит и русской афористики XIX века. Примером этому может служить универсальное для русской афористики фразеосемантическое поле «любовь».

«Не надо *любить* так запашливо и торопливо, как бы из страха, не пришлось бы потом полюбить еще сильнее», (Из «Доктора Живаго»).

Не столь большое по количеству афористических единиц, но универсальное и для XIX, и для XX века фразеосемантическое поле «подлость, подлец», представленное афоризмами Белинского, Кюхельбекера, Достоевского, Некрасова, Максима Горького, Юнны Мориц, Высоцкого, Вампилова, имеет в своем составе замечательный афоризм Бориса Пастернака: «Нельзя быть *злодеем* другим, не будучи и для себя *негодяем*. *Подлость* универсальна. Нарушитель любви к ближнему первым из людей предаёт самого себя». В афористике Пастернака есть и другие афоризмы, наполняющие фразеосемантическое поле «отрицательные свойства и качества человека»: о невеждах, подхалимах, о недаренных людях, о «стадности».

Темы поэта, художника слова, поэзии также частотны в афористическом наследии Пастернака. Поэзия всегда выражает морально-нравственное начало жизни общества, возвышает человека, заставляет испытывать катарсис.

Необходимо отметить, что структурно афоризмы Пастернака чаще всего представляют собой одно или два простых неосложненных предложения. В стихотворных текстах, из которых извлечены изречения Пастернака, афоризмы композиционно находятся либо в начале, либо в конце текста, что еще раз свидетельствует об особой семантической важности этих строк и законченности мысли. Лингвопрагматическая целесообразность отражается в композиционных особенностях включения изречений в поэтические тексты Пастернака.

В афористическом наследии Пастернака встречаются не только собственно афоризмы, но и афористические высказывания, представляющие собой сложное синтаксическое целое из нескольких предложений.

Стилистическая природа афоризмов Пастернака связана со средствами, которые он активно использовал. Цельность его афоризмам придает широкое использование тропов и стилистических фигур.

Афоризмы и афористические высказывания Пастернака и парадоксальны, и противоречивы, но в тоже время они выражают его серьезные воззрения, эмоциональные переживания.

Особенно яркими являются изречения Пастернака, касающиеся актуальных для него проблем, когда у него нет другой возможности выразить собственные ощущения и переживания.

Тематика афористики Пастернака позволяет по-иному взглянуть на его творческий мир, глубже понять переживания поэта, открыть новые грани его творчества.

4. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА И МИФОПОЭТИКИ

М. Дьёндьёши (Венгрия)

БЛОКОВСКИЕ ИНТЕРТЕКСТЫ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ ЮРИЯ ЖИВАГО»

На то, что «Доктор Живаго» писался под эгидой поэзии Блока и что творческий диалог Пастернака с Блоком в это время был особенно интенсивным, неоднократно обращалось внимание исследователей, но многие интертекстуальные связи цикла «Стихотворения Юрия Живаго» остались нераскрытыми.

В своих воспоминаниях Пастернак останавливается не только на знаменитых, но и на менее известных стихах Блока, отчасти на стихах о детях или содержащих воспоминания детства. Думается, что формула «Блок – это явление Рождества» коренится, наряду с «зимней» символикой Блока, в его «детской тематике», выделенной Пастернаком. У Блока ведь Рождество всегда тесно связано с темой детей («Сусальный ангел», «Рождество», «Сочельник в лесу», «Тишина в лесу. После ночной метели»). Даже совсем не святочное стихотворение Блока «В туманах, над сверканьем рос...» завершается мотивом Рождества. В публицистике Блока рождественская елка, домашний очаг и «чистые нравы» обозначают незыблемые для поэта ценности.

С другой стороны, Пастернаку запомнились стихи Блока на полную драматизма тему большого города. Для Пастернака Блок как поэт города оказывается импрессионистом и поэтом-реалистом, отошедшим от символистской эстетической догмы («Поль-Мари Верлен»).

В стихотворении «Гамлет» и блоковском «Я – Гамлет. Холодеет кровь...» при совпадающих мотивах можно отметить некоторые важные различия. Это прежде всего адресат и проблема времени (как должна поступить личность в решающий *исторический миг* и как повиноваться заповеди некоей высшей силы – Отца, нравственного закона, истории).

Тематическое и метрическое родство связывает стихотворение «Свадьба» со стихотворением Блока «Гармоника, гармоника!..». Своим стихотворением Пастернак включается в песенную семантическую традицию размера (чередования 4-стопного и 3-стопного хорея).

«Детское» стихотворение Блока «Сны» и стихотворение Пастернака «Сказка», задуманное как колыбельная, могут быть поставлены в параллель благодаря общности метра, рифмовки, персонажей и мотивов, а также мифического времени. Необходимо привлечь к анализу и романский текст: «Сказка» является стихотворением, касательно которого творческий процесс и обстоятельства работы поэта известны читателю.

В блоковском творчестве георгиевская мифологема не играет такой роли, как у Пастернака, но мотив драконоборчества, повторяясь, фигурирует в контекстах, служащих блоковскому определению времени, самосознания и назначения Поэта (статья «Рыцарь-монах», поэма «Возмездие»). Образ же героя в «Сказке» восходит к мифологическому и сказочному архетипу героя-освободителя, в том числе, таким богам-демиургам и героям, как Мардук, Ра, Аполлон, Сигурд, Индра. Помимо драконоборчества пастернаковского героя связывает с Мардуком искусство врачевания, с Аполлоном, помимо дара целителя, – и Поэзия, и прорицание. В образе св. Георгия также сочетались качества и воина, и целителя (ср. в романе исцеление Сергея Ранцевича из войска белых). При этом помощник Живаго, фельдшер хорват Ангеляр носит имя святого, житие которого содержит чудо воскрешения юноши. Целитель и заступник соединены и в Христе, с образом которого сближается лирическое Я в стихотворении «Гамлет» и с которым обнаруживаются параллели в прозаической части романа. Мотивика и лексика стихотворения «Сказка» явно напоминают и русский классический эпос (в частности, драконоборчество).

Ориентация на блоковскую поэзию в цикле чувствуется также на уровне метафор, темы *мы* (лирического субъекта и его возлюбленной), а также их характеристики с помощью мотивов книги и женской ручной работы («Осень»).

Стихотворение «Магдалина I» интертекстуально восходит не только к Евангелию, но и к стихотворению Блока «Из хрустального тумана...». Лирический герой у Блока, эксплицитно не осознающий себя грешником, не верит в воскресение, подобно тому, как решается тема смерти Блоком в других стихотворениях цикла «Страшный мир».

Мы вправе предположить, что, создавая микроцикл «Магдалина», Пастернак обратился и к другому источнику – стихотворению Блока «Сиенский собор». В последнем особенно важно пророчество Сивиллы о воскресении. Пастернаковская Магдалина предстает, таким образом, не только евангельской Марией Магдалиной, но и сивиллой, во всех подробностях знающей о будущем.

В высказывании Веденяпина Пастернак, споря с Блоком, откликается на то, как в своем стихотворении «Друзьям» он писал о себе и о своих товарищах по поэзии. Стихотворение Блока «Поэты» повторяет мотив такой же смерти. Сила веры в воскресение и мольба, обращенная к Ангелу, отданы Блоком женским образам – матери и жене («Сон»).

Интертекстуальная связь с поэзией Блока (и ее «софийным началом»), явная в начале и середине цикла, в его евангельском разделе и особенно в кульминации предстает менее интенсивной. Если у Блока смерть предстает грубым физическим фактом, а воскресение отрицается или возможно только благодаря любви и молитве матери и жены, то у Пастернака вопрос о воскресении разрабатывается в духе евангельского

сюжета, претерпевая, однако, значительные изменения тональности в первом и последнем стихотворениях. В увертюре цикла образы Гамлета и Христа контаминируются в силу общей в них «горечи» – «тоски неизвестности в преддверии смерти»¹, проблемы воли Отца, вопроса «Быть или не быть», проецируясь одновременно также на образ художника. В конце же финального стихотворения цикла Христос в Гефсиманском саду предстает принимающим чашу и предвидящим свою победу над смертью – воскресение.

Л. Л. Горелик (Россия)

СТИХОТВОРЕНИЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «ВЕСЕННЕЮ ПОРОЮ ЛЬДА...»: ВОЗМОЖНЫЕ ИСТОКИ И ОТСЫЛКИ

Стихотворение «Весеннею порою льда...» является заключительным в книге стихов «Второе рождение». Следовательно, оно особо важно для понимания книги в целом.

Стихотворение сосредотачивает темы сырой весны как творчества, и темы счастья женщины как главной заботы автора. Вторая тема непосредственно проявляется ближе к концу стихотворения, но автор утверждает ее особую важность, поэтому обратимся вначале к ней.

Раздумье о том, каким должен быть строящийся в стране социализм, уже во вступительном стихотворении «Волны» связывается прежде всего с вопросом о защищенности женщины. Уже здесь появляется синтаксический оборот «край, где»:

Ты край, где женщины в Путивле
Зегзицами не плачут впредь...²

В заключительном стихотворении «Весеннею порою льда...» вновь возникает аналогичный синтаксический оборот:

Пред нею край, где в поясной
Поклон не вгонят стопа...³

Этот оборот заставляет вспомнить «Первую песню Миньоны» из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «Kennst du das Land...». Его повторяют почти все переводчики этого стихотворения. У Михайлова и Мея: «Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут»; у А.К. Толстого:

¹ Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира / Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 3. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 72.

² Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 томах. Т. 2. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 57.

³ Там же. С. 88.

«Ты знаешь край, где все обильем дышит...»; у Жуковского: «Я знаю край! там негой дышит лес...»; у Тютчева «Ты знаешь край, где мирт и лавр растет...», у самого Пастернака (перевел в конце 1940-х): «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...»

Стихотворение так часто переводилось на русский язык и так хорошо известно в России, что оборот «край, где», данный в начале строфы с мечтательным оттенком и последующим описанием всяких благ, автоматически вызывает в памяти «Песню Миньоны».

Но одного этого оборота, конечно, недостаточно, чтобы говорить об аллюзии. В стихотворении Пастернака обращает на себя внимание желто-лимонный цвет, которым неожиданно пронизано изображение средне-русской ранней весны – когда еще не сошел снег и нет не только листочков, но и почек. И пруды «желто-лимонны», и «заря желто-лимонная», и лесная заводь полна «лимонной желтизною». «Лимонный» – важная характеристика недостижимого итальянского топоса, о котором мечтает в своей песне Миньона. Это «край лимонных рощ в цвету».

Наконец, в-третьих, мотив бурной воды, центральный в стихотворении «Весеннею порою льда...», также имеется в «Песне Миньоны».

Представляется, что на этом фоне упоминание «гнезда сполоснутого», уносимого водой, можно соотнести с «гнездами драконов» в окружении водопадов. Гнезда упомянуты в переводах Михайлова и Мея (остальные переводят как «пещера» или «ущелье»).

Образ драконьего (змеиногo) гнезда возникал во «Втором рождении» раньше в стихотворении «Вечерело. Повсюду ретиво...» на фоне вековых преобразований, происходивших на древнем Кавказе.

Для Миньоны, героини романа Гете, «Край лимонных рощ в цвету» остался недостижимой мечтой. В стихотворении «Весеннею порою льда...» счастье женщины тоже мечта. Будущее счастье страны видится поэту как зарождающееся, обещаемое – подобно тому, как весенние воды возникают из льда, и движутся, и все меняют.

Весеннее движение вод – творческое. Эта тема не менее важна в стихотворении. Автор хочет видеть в половодье «преображенье света». Из сторон света упоминается Запад. Запад здесь имеет политический смысл – это отмечено в комментариях¹.

Вместе с тем слова «преображенье света» можно понять и как преображенье собственной поэтической мифологии, как сдвиг поэтического мира поэта, его «преображенье» во «Втором рождении».

¹ Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Комментарии // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 томах. Т. 2. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 399.

В «Близнеце в тучах» *запад* противопоставлен *востоку* по признакам творческий и смертельный – обыденный и легкий:

Дети дня, мы сносить не привыкли
Этот запада гибнущий срок,
Мы, надолго отлившие в тигле
Обиходный и легкий восток¹.

В заключительном стихотворении «Второго рождения» происходит преображение света, запад уже не творческий, его романтическая гибельность больше не привлекает. Придающее этой поэтической местности романтический колорит «гнездо» дракона снесено весенним половодьем.

Мир поэта после второго рождения преобразуется в сторону большей гармоничности, он уже не романтично-гибельный, но по-прежнему насыщен любовью и творчеством. Такая надежда заявлена в заключительном стихотворении книги стихов «Второе рождение».

М. Уланэк (Польша)

ОГНЕННО-СОЛЯРНАЯ МЕТАФОРИКА В ПРОЗЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

В основе предстоящих рассуждений лежит понятие метафоры у Поля Рикера. Она трактуется как стратегия дискурса, способствующая сдвигу смысла. При этом, подчеркивая эвристический и метафизический характер метафоры, французский философ говорит об уникальности *метафоры Солнца*, ибо «вращение солнца всегда будет траекторией метафоры» (движение мысли – круг гелиотропа)². В статье учитывается также рефлексия Гастона Башляра, автора *Психоанализа огня* и *Поэтики огня*, исследующего укорененность архетипа огня в богатой культурной традиции и считавшего этот архетип ключом к антропологическому осмыслению множества вещей и явлений³. Причем в докладе акцентируется вопрос о понимании метафоры и искусства самим

¹ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 1. С. 340.

² «Перед нами фантастическая экстраполяция: “Всякий раз, когда есть метафора, несомненно, где-то присутствует солнце; но и всякий раз, когда есть солнце, уже началась метафора”. Началась метафора: ибо вместе с солнцем приходят метафоры света, взгляда, глаза, преимущественные фигуры идеализации, от платоновского эйдоса вплоть до гегелевской Идеи». Рикер П. Живая метафора / ред. Г. Вдовина, пер. и прим. Ф. Станжевский, // HORIZON, 2 (2) 2013. С. 144-145.

³ Башляр Г. Психоанализ огня / пер. Н.В. Кисловой. М., 1993. С. 19.

Пастернаком. Согласно его мнению, искусство «реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело»¹. Такая концептуализация метафоры оказывается продуктивной в процессе интерпретации художественных образов в произведениях писателя, связанных с семантическим полем огня и солнца (горение, луч, свет, свеча, искра и др.). Приведенные точки зрения – Рикера, Башляра и Пастернака – это методологическая предпосылка предлагаемых рассуждений.

Цель настоящего исследования – проанализировать метафоры огня и солнца в избранных прозаических произведениях Пастернака: рассказах *Апеллесова черта*, *Письма из Тулы*, *Безлюбье* и романе *Доктор Живаго*. Указанные метафоры в прозе писателя можно условно разделить на две группы: 1. образы, связанные с поэтикой пространства и времени (в частности, с хронотопом дороги / перехода), с определенной художественной стратегией (по определению Цветаевой – «светопись» Пастернака²) раскрытия надфабульного значения³; 2. огненно-солярная метафорика, служащая выражению и выявлению архетипического значения женственного начала, особой роли женщины (Камиллы Арденце, Лары Гишар) как волшебницы, проводницы в «иной» мир, как силы, вдохновляющей поэта (Гейне, Живаго).

Ad. 1. Метафоры, связанные с семантикой огня и солнца в прозе писателя, имеют амбивалентное значение. С одной стороны, закат солнца, за которым последует герой ранней прозы Пастернака, отображает путь в подземелье, в ад (вертикальное движение, жизнь – смерть – возрождение). С другой стороны, «светопись» у Пастернака создает своеобразное сказочное пространство и праздничное время, соотносимые с ощущением блаженства, с актуализацией райского спокойствия (идиллический хронотоп), а также с творческим актом (мотив свечи в *Докторе Живаго*). Кроме того, поэтика света и огня (горения), посредством повтора/удвоения образа, усиливает двойственность пространства – двоимирие (ад – парадиз; закрытое и открытое пространство; комната в гостинице или вокзал vs центр города).

Ad. 2. Исходя из философских конспектов Пастернака и учитывая его инспирации эстетическим и философским мышлением Платона, в данной работе мы стремимся выявить «светлую», божественно-софийную суть женщины в ранних произведениях писателя. Обосновывая наш подход, обращаем внимание на значение фамилии главной героини *Апеллесовой черты* – Камиллы Арденце (горение), отсылающее не только к тропологии

¹ Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 188.

² Цветаева М. Световой ливень: Публицистика. М., 2001. С. 146.

³ Ранчин А.М., Блокина А.А. О «поэтическом» повторе в прозе: «Распад атома» Георгия Иванова // Powtórzenie w tekście artystycznym / Повтор в художественном тексте, red. A. Majmieskułow, B. Trojanowska. Bydgoszcz, 2012. С. 86.

любви (страсть, любовное воспламенение), но и к идее «второго рождения». Обнаруживаются и подвергаются осмыслению также «светлые» и «лучезарные» атрибуты протагонистки *Доктора Живаго*: на страницах романа Лара Гишар соотносится со «светлой северной ночью», с «тускнеющим лучом», со «светом очарования». Образ героини включается в семантическое поле, создаваемое посредством метафоричности солнца, искры, света, электричества и др. В работе выявляется культурная семантика этих метафорических определений и указывается, каким образом «житейское» (эмпирическое) в романе Пастернака «блистает светом потустороннего» (П. Флоренский).

Д. З. Йожа (Венгрия)

К ТИПУ «МИФОПОЭТИКИ» И ЖАНРУ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Цель доклада – осветить некоторые аспекты художественного оформления и идейных импликаций романа Пастернака *Доктор Живаго*. Перспективы для такого типа исследования заложены в трудах Л. Горелик, сделавшей первый шаг в раскрытии инициационной тематики фольклорного сюжета, и в многочисленных трудах Л. Силард. Исследователь пастернаковского творчества Бройтман расширил диапазон потенциальных прочтений вводом понятия софиологии в научный дискурс изучения текстов Пастернака. Пастернак, в частности, выступает синтезатором русской классической традиции в силу толстовского подтекста романа. Необходимо обратить внимание на монографию Сергея Бурова в связи с эзотерическими кодами романа. Многослойность, филологичность и чуть ли не математическая выработанность и присутствие космического начала не только внушается в высшие моменты появлений квази-эпифанических феноменов, но в то же время как бы прямо детерминируют судьбы персонажей. Пастернак в этом аспекте симультанно обновляет жанр романа-инициации, воплощенного в *Петербурге* Андрея Белого.

Свидетельство сохранилось в форме фрагмента из черновых набросков и планов к роману, где богатая узорность, повтор однородной лексики, нагромождение понятий, причисляемых к кругу эвклидовой геометрии, этого видения мира.

Квадраты и кубики невольно провоцируют ассоциации с аполлоническим, петербургским миром сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова. Переключка с романом Андрея Белого внушает включение идеи теургического искусства и осознание Пастернаком места пифагорейства в этом контексте с акцентом на учении о соответствиях,

которое связано с потенциальным постижением персонального гносиса. Символистские мифы встраиваются в изображение судьбы разных персонажей романа *Доктор Живаго*.

Поэтика романа должна переоцениваться и в свете неоконченного эссе *Символизм и бессмертие* касательно онтологии искусства в рамках религии. Жанр романа Бориса Пастернака можно определить как некую альтернативную форму, которая возникает под эгидой *Bildungsroman* и *Entwicklungsroman*, так как Пастернак посвящает значительную часть своего произведения детальному описанию становления творческой личности героя, с того момента, как осиротевший ребенок попадает в руки посвященного воспитателя, Веденяпина, а последующий жизненный путь заглавного героя соответствует классической схеме «годы странствий».

Специфическое развитие данного жанра в русской литературе, наблюдаемое у Достоевского в романе *Братья Карамазовы*, рассматривается в лекции Бахтина. Его замечания послужили импульсом для Л. Силард переосмыслить обновление романного жанра в произведениях Андрея Белого. Создавая уникальный, новый жанр, предлагающий читателю индивидуальный путь проникновения в сферу духовного, Андрей Белый создает новый жанр романа-посвящения, который отличается и мотивом вторжения космических сил в судьбу некоторых фигур. В романе *Доктор Живаго* элементы сознательного обращения героя к этим «космическим силам» нередко встречаются. Пастернак ставит акцент на образе лирической тетради протагониста, которая в концовке романа предстает как магический способ и живое существо.

Автобиографичность *Доктора Живаго* осложняет трактуемую нами проблематику, так как в отличие от другой бахтинской концепции, дистанцированность героя под эгидой романтических и символистских представлений о житнетворчестве, в некотором смысле ставится под вопрос. Переход Пастернака от лирики к прозе, сигнализированный и выбором протагониста-поэта, обнаруживает некоторые параллелизмы с Блоком, радостно приветствовавшим постановку своих пьес. Пастернак обращается к менее строгому жанру романа, причем включение тетради Юрия Андреевича, содержащей стихи героя, написанные автором романа, создавая статус осциллирования, являет собой значимый сигнальный знак, способом которого воспринимающий, читатель вынужден дешифровать модус перевоплощения фактов биографии, согласно нашему предположению – жития Юрия Живаго, – в текст артефактов, которые овеяны атмосферой сакрального. Светский роман, вырастающий в том числе из жанра жития, впоследствии у Пастернака лишается профанного содержания, и переходит в сакральную грамоту. Такой обратный ход мысли уловим и в тематике творений протагониста – стихотворениях Юрия Андреевича. В этом методе обнаруживается один из векторов

археопозитического принципа, получившего изложение в работах Е. Фарыно.

Благодаря структуре романа частично восстанавливается просодическая модель, характерная для *Новой Жизни* Данте. У Пастернака герой с филологической точностью приурочивается к концепту древних эллинов о сущности героя, оказавшегося на полпути к обожествлению.

И. А. Суханова (Россия)

ИНТЕРТЕКСТ КАК МАРКЕР В ИССЛЕДОВАНИИ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА РОМАНА Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

1. Задача исследования – поиски общих принципов или законов структурной организации текста романа.

2. В качестве маркера может быть использован интертекст, так как элементы старших текстов, включенные в текст романа, позволяют видеть элементы исследуемого текста в их отношении друг к другу.

3. Это оказывается возможным потому, что отсылки к тому или иному претексту присутствуют в «Докторе Живаго», как правило, в системе и разбросаны по всему тексту романа.

4. Мотивы и ситуации претекста могут повторяться, дробиться или, наоборот, проходить конспективно, сокращенно; детали, мотивы и ситуации могут передаваться абсолютно непохожим персонажам, может разворачиваться совершенно непохожий сюжет, при этом вкрапления элементов претекста могут в нем присутствовать. Мотивы могут отражаться и варьироваться достаточно формально, а несхожесть сюжета и персонажей принципиальна, так как это согласуется с высказанным в романе представлением о сущности жизни: *«Но все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях»*.

5. В наших работах мы рассматривали такого рода отсылки к неоконченной повести А.С. Пушкина «На углу маленькой площади», к повести А.П. Чехова «Степь», к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», к четвертому тому эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»; в настоящее время проводим систематическое исследование отсылок к повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (две статьи по этой теме находятся в печати).

6. Рассмотрим в качестве примера варьирование в «Докторе Живаго» отдельных элементов «Преступления и наказания». Так, в обоих произведениях присутствует мотив: богатый покровитель содействует переезду бедной семьи из провинции в столицу и устройству на новом месте. Отталкиваясь от этого мотива, мы находим в двух произведениях

множество других сходных элементов. Так, в романе Пастернака мадам Гишар переезжает с детьми в Москву с Урала и покупает швейную мастерскую *«по совету адвоката Комаровского, друга своего мужа и своей собственной опоры, хладнокровного дельца <...> он встречал их на вокзале и повез через всю Москву в меблированные комнаты «Черногория» в Оружейном переулке, где снял для них номер ...»*. Гостиница оказывается дрянной (*«грязь в номерах, клопы, убожество меблировки»*), что характеризует богатого покровителя как человека непорядочного и презирающего покровительствуемых. Все это напоминает с некоторыми вариациями благоденствия Петра Петровича Лужина, который *«хочет открыть в Петербурге публичную адвокатскую контору»*, по отношению к матери и дочери Раскольниковым при их переезде в Петербург из провинции: *«Все зависит от распоряжений Петра Петровича <...> Петр Петрович был так добр, что взял на себя часть издержек по нашему проезду в столицу»*. Издержки оказываются мифическими, а сам Лужин, в отличие от Комаровского, даже не встретил приезжих. В *«номере Бакалеева»*, куда он их поселил, оказываются *«грязь, вонь, да и подозрительное место <...> Дешево, впрочем»*. Таким образом, здесь Комаровский «наследует» элементы текста, связанные с Лужиным, однако далее, в отношениях с Ларой он более напоминает Свидригайлова, к Ларе же переходят мотивы, связанные с Дуней и с погубленной Свидригайловым глухонемой девочкой. Связанный со Свидригайловым мотив преступления, оставшегося безнаказанным (*«затушено было, в самом начале, уголовное дело»*), парадоксально переходит в большей степени к Ларе: Комаровский избавляет ее от судебного преследования после ее неудачного выстрела. Однако Свидригайлову «наследует» и абсолютно непохожий на него персонаж – Кологривов, в семье которого Лара была гувернанткой, вынуждена была занимать у него деньги, чтобы помочь брату и, наконец, в его имении училась стрелять – то есть повторяются мотивы, связанные со службой Дуни у Свидригайлова. Наконец, имеется эпизод, когда Кологривов вручает больной Ларе чек на *десять тысяч рублей* – такую же сумму предлагает Свидригайлов Дуне. При этом визит Кологривова к Ларе больше напоминает посещение Свидригайловым Сони. Самоубийство же Свидригайлова отзывается в самоубийстве Антипова-Стрельникова: оба кончают свою жизнь выстрелом в висок, полностью исчерпав себя. Заметим, что со Стрельниковым связаны мотивы, характерные для всех трех поклонников Дуни. Если он кончает жизнь, как Свидригайлов, то его детская влюбленность в Лару напоминает восторг пьяного Разумихина перед Дуней. Антипов, как и Разумихин, старательно учится в университете. Разумихин и Дуня после свадьбы предполагают перебраться в Сибирь, Антипов и Лара уезжают на Урал. Однако развитие отношений Лары и Паши напоминает отношения Дуни и Разумихина иногда с точностью до

«наоборот». Так, например, если Разумихин находит квартиру для Дуни и ее матери, то Лара снимает комнату для Паши. В характере Антипова со временем появляются черты, напоминающие Лужина, – ограниченность, высокомерие, уверенность в своей правоте, негибкость. Сравним: *«У Паши за последнее время появилась некоторая самоуверенность. Наставительные нотки в его разговоре смешили и огорчали Лару»*; Лужин *«... как бы высокомерный»* – Патуля Антипов становится Павлом Павловичем, как Петр Петрович Лужин. Примеров таких вариаций можно привести намного больше.

7. Система отсылок к одному претексту отнюдь не исключает подобных же систем отсылок к другим источникам, в ряде случаев один и тот же мотив или группа мотивов может квалифицироваться как отсылка к нескольким претекстам. Так, например, в главах 4–7 первой части «Доктора Живаго» просматриваются системы отсылок как к «Степи» Чехова, так и к «Селу Степанчикову...» Достоевского. Таких примеров наложения друг на друга систем варьирующихся и дробящихся элементов разных претекстов также можно привести достаточно много.

8. По наблюдениям за варьированием интертекста в романе можно сделать вывод о принципах построения его текста. Системы отсылок, параллельно варьируясь и видоизменяясь, проходят через роман, подобно музыкальным темам в сложном симфоническом произведении. Анализ систем отсылок в романе подтверждает представления о прежде всего музыкальном принципе построения текста.

5. МЕЖТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ

А. А. Мухина (Россия)

ЧЕХОВСКИЕ КОНТЕКСТЫ ДРАМАТУРГИИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

О драматургии Б.Л. Пастернака написано мало. По всей вероятности, это связано с тем, что обе задуманные Пастернаком пьесы – «Этот свет» и «Слепая красавица» – остались незавершёнными. Редактору сборника переводов М.М. Морозову Б.Л. Пастернак писал, определяя направление своей работы: «Я начал большую пьесу в прозе, реалистическую, современную с войною, – *Шекспир* тут очень поможет мне, – это российский Фауст, в том смысле, в каком русский Фауст должен содержать в себе Горбунова и *Чехова*» (15 июля 1942; курсив мой – АМ)¹. Так уже на этапе замысла первой пьесы определяются основные ориентиры Б.Л. Пастернака – это Шекспир и Чехов. О сознательной установке Пастернака на творчество Чехова (не только на драматургию) свидетельствуют также письма и мемуары².

Если «Этот свет» в целом прочитывается в контексте замысла романа и может быть воспринят как его претекст, то последняя пьеса Пастернака «Слепая красавица» остается неясной и в плане сюжета, и на уровне интерпретации. Это последний, завершающий, но при этом незавершённый этап творческого пути Б.Л. Пастернака.

Вероятно, найденное для пьесы название «Слепая красавица» представляет собой контаминацию сказки о «спящей красавице» (стихотворение «Иней») и повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант», в которой также есть сюжет прозрения – но нравственного, а не физического³.

Действие обеих незавершённых пьес Пастернака происходит в помещицкой усадьбе. Для середины XX века это явный анахронизм, вероятно, также отсылающий к драматургии Чехова. Можно предположить косвенную отсылку к Чехову и в названии имения Пятибратское из «Слепой красавицы» (по аналогии пять братьев – «Три сестры»).

Главное в пьесе, полагал Пастернак, – ритм, чередование фарсового и трагического, яркие речевые характеристики, простонародный говор в

¹ Иван Федорович Горбунов – актёр и автор рассказов из народного быта (Прим. Б. Пастернака: Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 9. С. 300).

² Подробнее об этом: Гельфонд М.М., Мухина А.А. Чехов и «чеховское» в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый филологический вестник, № 2 (45), 2018. С. 214-225.

³ Благодарю Л.Ю. Большухина за наблюдение.

контрасте с высокопоэтическими монологами¹. Подобная стилистическая неровность, разноплановость, разноуровневость речи персонажей, как нам кажется, тоже восходит к Чехову, прежде всего – к его последней пьесе «Вишнёвый сад», где в одних сценах соединены реплики совершенно разных по своему происхождению, социальному статусу, мировоззрению и речевой манере героев. Вспомним, например, навязчиво повторяемые «бильярдные» реплики Гаева или настойчивые разговоры и просьбы о деньгах Симеонова-Пищика.

Как и чеховская, пастернаковская драматургия балансирует на грани реального и символического. Символична гипсовая голова в «Слепой красавице» (если ее разбить, то имению конец). В той же «Слепой красавице» появляется и еще один символ, вероятно, восходящий к «Петербургу» Андрея Белого²: Домна Убойница любила показываться крепостным в страшном маскарадном костюме – с рыбьей усатой головой; ее домино и посейчас хранится в усадьбе. Желая напугать девок, Прохор надевает его и бежит в нем³. Подобно чеховским, пастернаковские герои не удовлетворены общим ходом жизни, ее «нескладностью». Именно это слово – вероятно, восходящее к монологу Лопухина в третьем акте «Вишневого сада» – подхватывает монолог Елены Артемьевны в «Слепой красавице»: «А ты скажешь, отчего же так *нескладно* все? А ты найди мне *жизнь складную*. <...> А жизнь это тонкая боль просветляющая, тихий дар светлой власти безгласной, долгой, долговечной власти, какая им и не снилась»⁴. Характерно, что монолог о нескладной жизни чеховский Лопухин произносит в момент своего триумфа; он мог бы полагать, что ему «дано жить в свое удовольствие», но в его парадоксальной жалости к Раневской звучит как раз «тонкая боль просветляющая»: «Скорей бы кончилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь»⁵.

Значимым оказывается в «Слепой красавице» и восходящий, вероятно, и к Чехову, и к Островскому образ леса. И в «Лесе», и в «Дяде Ване» речь идет об уничтожении лесов, гибель которых приравнивается к гибели человека: «Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою»⁶. Дремучие Сумцовские леса, благодаря которым спасаются беглые каторжники в «Слепой красавице», связаны, напротив, с первозданностью природы, с еще не развернувшимся конфликтом между человеком и миром. Есть в «Слепой красавице» и персонаж, который, возможно, отсылает к судьбе Чехова, вернее – к истории его деда. Прохор

¹ Быков Д.Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 846.

² Благодарю Л.Ю. Большухина за наблюдение.

³ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С. 150.

⁴ Там же. С. 159.

⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 241.

⁶ Там же. С. 73–74.

Медведев, бывший дворецкий-крепостной, вернувшись с каторги, открыл своё дело – известно, что дед А.П. Чехова, Егор Михайлович, выкупил себя и семью из крепостных, хотя на каторге он, как Прохор Медведев, не был (каторга при этом вполне могла ассоциироваться с чеховским «Островом Сахалином»).

Таким образом, «чеховское» начало в неоконченных пьесах Б.Л. Пастернака ощутимо на разных уровнях: в организации конфликта и диалога, символических деталях и стремлении передать неиерархичность бытия. При этом чеховская традиция соединяется здесь с целым рядом других: сам Б.Л. Пастернак, в письме о своей первой драме называет Шекспира¹, И.И. Емельянова вспоминает о драматургии Л.Н. Толстого², в замысле пьесы о судьбе актера можно увидеть переключку с драматургией А.Н. Островского. К блоковским реминисценциям в «Слепой красавице» можно отнести прежде всего слова великого князя, перефразирующие строки «Возмездия»: «Ничуть не страшный век. Я не согласен. Наоборот, чудесный, великолепный век, полный захватывающих обещаний, прекрасное, заманчивое время»³. За этим может стоять полемика не только о «девятнадцатом, железном» веке, но и о взаимоотношениях человека со временем, «неправотою»⁴ которого, по Пастернаку, не стоит утешаться. Вместе с тем чеховские контексты позволяют в какой-то мере прояснить замысел двух незавершенных пьес Б.Л. Пастернака.

М. М. Гельфонд (Россия)

«СКАЗКА» И «ГАМЛЕТ»: ЕЩЕ РАЗ К ВОПРОСУ О ВНУТРЕННИХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ «СТИХОТВОРЕНИЙ ЮРИЯ ЖИВАГО»

Стихотворения «Гамлет» и «Сказка» – первое и тринадцатое, центральное в цикле, – написаны героем романа в разное время: «Сказка» – ночью в Варыкино, где герой пытается скрыться от грозящего им с Ларой ареста, «Гамлет» – после возвращения в Москву. Процесс создания «Сказки» описан более чем подробно; о «Гамлете» с большой долей неуверенности говорится как об одном из стихотворений, «предметом» которых был город: «Может быть, стихотворение «Гамлет» относилось к этому разряду?»⁵. Вместе с тем история создания «Сказки» в

¹ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 9. С. 300.

² Емельянова И. И. Легенды Потаповского переулка: Б. Пастернак, А. Эфрон, В. Шаламов: Воспоминания и письма. М.: Эллис Лак, 1997.

³ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С.183.

⁴ Пастернак Б.Л. Письмо к В.Т. Шаламову от 9 июля. 1952, Переделкино // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 9. С. 686.

⁵ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 4, 2004. С. 486.

ее романном изложении дает основания предполагать, что два стихотворения связаны между собой генетически, и «Гамлет» вырастает из отброшенной Живаго черновой редакции «Сказки».

Рассказывая о работе своего героя над «Сказкой», Б.Л. Пастернак пишет: «Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром. *Он начал с широкого, предоставляющего большой простор, пятистопника.* Независимое от содержания, самому размеру свойственное благозвучие раздражало его своей казенной фальшивой певучестью. Он бросил *напыщенный размер с цезурой*, стеснив строки до четырех стоп, как борются в прозе с многословием. Писать стало труднее и заманчивее. Работа пошла живее, но все же излишняя болтливость проникала в нее. Он заставил себя укоротить строчки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике, последние следы сонливости слетели с пишущего, он пробудился, загорелся, узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить»¹ (курсив наш – М.Г.).

Поскольку «Сказка» написана трехстопным хореем, можно предположить, что размер первого варианта – также хорей, но пятистопный² (отчасти оно подтверждается размышлением о цезуре, невозможной в трехсложнике). Этот размер с устойчиво закрепленной семантикой «пути, конкретного или жизненного, пути, ведущего к смерти»³ встречается в творчестве Б.Л. Пастернака относительно редко. Им написано всего десять стихотворений; к живаговскому циклу относятся три из них – «Гамлет», «Март» и «Магдалина». Связь «Марта» и «Магдалины» со «Сказкой» маловероятна, «Гамлета» в контексте романа – вполне возможна.

Гамлет и Георгий Победоносец – две проекции главного героя (третьей в завершающем цикл стихотворении «Гефсиманский сад» будет Христос). С Гамлетом, стихотворение о котором написано от первого лица, Юрий Андреевич соотносит себя непосредственно; связь со Святым Георгием как покровителем Живаго подчеркивается в романе именем героя и названием города. Важно, что герой романа пишет «Сказку» раньше «Гамлета» (то есть в последовательности, обратной Б.Л. Пастернаку). «Сказка» намечает идеальную модель судьбы главного героя, в которой он спасает деву и побеждает дракона – реальность несколькими днями позже опровергает эту модель. Подвиг Святого Георгия остается для Живаго притягательной, но не реализованной в силу

¹ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 4, 2004. С. 438–439.

² Другое предположение – о необходимости «отделиться от напрашивающегося» трехсложника «Песни о вещем Олеге» см.: Немзер А.С. «Песнь о вещем Олеге» и ее следствия // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика и литературный канон XIX века. Тарту: University of Tartu Press, 2013. С. 233–301.

³ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 380.

разных причин возможностью: «Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил»¹. Вероятно, именно с момента неизбежного компромисса, когда главный герой обманывает Лару ради ее спасения, его двойником становится Гамлет, «нравственный судья своей эпохи»².

Близость мотивов «Сказки» и «Гамлета» отчасти определяется и внутренним сходством их сюжетов. Оба стихотворения начинаются с выхода героя во враждебный мир, где его ждет испытание: *Темный лес навстречу / Выростал вдали* и *На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси*. Сходство ситуаций в свою очередь подчеркивает контраст поведения героев: безрассудству Георгия Победоносца: *И глухой к призыву / И не вняв чутью...* противостоит принятие неизбежной судьбы Гамлетом: *Но продуман распорядок действий / И неотвратим конец пути*. В обоих стихотворениях возникает ситуация молитвы: в «Сказке» это краткий миг, когда всадник, заручившись поддержкой высших сил, *копье для боя / взял наперевес* – в «Гамлете» моление о чаше (иными словами, об отсрочке смерти) Гамлета-Христа.

Таким образом, можно предположить, что в контексте романа «Доктор Живаго» стихотворение «Гамлет», безусловно сложившееся в окончательном виде позже, генетически восходит к отброшенной первой редакции «Сказки», во многом варьируя заданные ею темы и мотивы.

Л. Ю. Большухин (Россия)

МАЯКОВСКИЙ И ПАСТЕРНАК: К ПРОБЛЕМЕ ДВОЙНИЧЕСТВА

Отношения между двумя поэтами справедливо описываются исследователями как история преодоления младшим старшего.

Детальное рассмотрение «Тем и вариаций» позволяет обнаружить ряд конкретных «вхождений» Маяковского в эту книгу Пастернака. Так, пастернаковская формула «зуб за зуб»³, звучащая в «Разрыве» при описании ситуации ревности, восходит не только к библейской формуле как таковой, но и к первой ее части, дважды воспроизведенной в «Ко всему»: «Око за око!»⁴.

Проблема тематического двойничества непосредственно ставится и самим Пастернаком в «Охранной грамоте», где он пишет о сознательном отказе от поэтики Маяковского. Особую роль в этом преодолении играет

¹ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 4. 2004. С. 447.

² Поливанов К.М. Пастернак и его современники. М., 2006. С. 264.

³ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 1. М., 2004. С. 182. Далее все произведения Б.Л. Пастернака указываются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

⁴ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т.1, М, 1955. С 103–106.

«Марбург», в первой редакции которого также обнаруживается неожиданное сходство со стихотворением «Ко всему» (по всей вероятности, еще неизвестным в это время Пастернаку) на уровне ряда мотивов. Это знаки материального мира, тема соперника, уход возлюбленной, порождаемая им мысль о самоубийстве (как отмечено А.А. Долининым, всегда восходящая у Пастернака к Маяковскому). Важно, что ключевые для Маяковского сюжетно-смысловые гнезда обнаруживает именно версия «Марбурга» 1916 года; при дальнейших существенных трансформациях текста Пастернак, вероятно, освобождает его от них.

Все отмеченные выше схождения лежат в пределах одного тематического поля: они связаны с категориями любви, ревности и разрыва, определяющими логику развития лирического сюжета «Сестры моей – жизни» и «Тем и вариаций». В редакции «Марбурга» 1928 года впервые возникает утверждение, также резонирующее с поэтическим миром Маяковского: «Я вышел на площадь» [1, 110]. Но связано оно с совершенно другим смысловым комплексом, поскольку у Маяковского далее следует: «Я ваш поэт», и тема поэта сочетается с мотивом романтического преодоления. Слово «поэт» в художественном мире Пастернака неприменимо к себе, и природа творческого начала всегда определяется им по-иному. Отметим, что именно в «Марбурге» впервые появляется важнейший для Пастернака мотив «второго рождения»: «Я мог быть сочтен / Вторично родившимся...» [1, 110], и это принципиально иной по отношению к Маяковскому лирический сюжет.

Говоря о том, что в поэтическом лексиконе Пастернака вообще нет категории «поэт», а когда она возникает, то является определением чужого, а не своего, необходимо отметить два исключения. Оба стихотворения входят в «Сестру мою – жизнь», и в обоих случаях очевидна связь с поэзией Маяковского. Это «Любимая – жуть; когда любит поэт...» и «Определение поэзии».

Связь первого с поэзией Маяковского была отмечена С.Н. Бройтманом¹; среди прочих переключек отметим восходящее к «Ко всему»: изображение хаоса, этапов антропоморфного перерождения (и вероятно, анаграмму: «Он кажется мамонтом» [1, 155]). Еще одной корреляцией становится слово «использует» – очевидно, что именно с Маяковским связано у Пастернака чувство, данное в его вакхической форме («души не растрочу, / изнасилую»). Устойчивая для Пастернака связь Маяковского с горными образами: *И таянье Андов вольет в поцелуй*, – восходит к автометаописанию в «Облаке в штанах»:

¹ Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007. С. 536.

Помните! / Погибла Помпея / Когда раздражили Везувий, – и отзовется затем в «Смерти поэта»: *Твой выстрел был подобен Этне...* [1, 63–64].

Неоднократно отмечалась и связь с Маяковским в «Определении поэзии», причем не только перекличка его финала с финалом «Облака в штанах», но и отсылка к «Садку судей» в напоминающем о нем слове «садок»¹. Последнее наблюдение также ретроспективно подсвечивается «Смертью поэта»: с заглавным событием связан у Пастернака образ «порванного бредня» – своего рода сакрального пространства поэзии, после разрыва которого все «лещи» и «щуки» обретают свободу.

Именно «Смерть поэта», входящая в цикл «Второе рождение», ставит итоговый для Пастернака вопрос, связанный с Маяковским, – об отношениях с миром. Его основное положение сформулировано в «Охранной грамоте»: «эта драма нуждается во зле посредственности» [3, 226]; именно в результате такого противостояния «пошлость свертывает в творог / Седые сливки бытия» [1, 63–64]. По отношению к собственному творчеству Пастернак снимает ключевое для Маяковского противопоставление поэта и мира; его последующие поиски направлены на обретение «любви пространства», то есть тех отношений с миром, в которых оппозиция «я» и «мир» будет навсегда преодолена.

¹ Гаспаров Б.М. По ту сторону поэтики. М.: НЛЮ, 2013. С. 213–215.

Пастернак: проблемы
биографии и творчества.
К 60-летию Нобелевской премии

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Издательство
Смоленского государственного университета

Редакторы *Л.Л. Горелик, А.В. Радионова*
Компьютерная верстка *И.В. Сысоева*

Подписано к печати 17.12.2018. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Печать ризографическая. Усл. п. л. 4,0. Уч.-изд. л. 4,0. Тираж 100 экз.
Заказ № 39.

Отпечатано в ИТЦ СмолГУ
214000, Смоленск, ул. Пржевальского, 4