

Георгий Куницын

Москва

**Категория «границы» как ключ
к поэтике Пастернака**

Прибегая к такой сложной с научной точки зрения терминологии как «инвариант» в поэтике или «категория» в поэтическом мышлении, мы, несомненно, должны обосновать необходимость этого шага. Для Пастернака основанием могут послужить его «теоретические» представления об искусстве, получившие отражения практически во всех прозаических текстах. Конечно, в редких случаях можно усмотреть абсолютное соответствие между «задекларированными» поэтом принципами (в манифестах, статьях или даже автобиографиях и дневниках) и его творчеством, однако, в случае Пастернака, нам кажется возможным говорить если не о полной соотнесенности, то о наличии особенных «категорий» его поэтического мышления, константах, проглядывающих сквозь большинство произведений.

К таким категориям или «инвариантам», безусловно, относятся блестяще описанные А. Жолковским «единство» и «великолепие», стремящиеся к «великолепному единству»¹. «Чувство причастности человека в его сиюминутном существовании и вообще всего малого и обычного к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия...»², то есть единения всего со всем в настоящем и в вечности, несомненно, можно назвать «центральной темой пастернаковской лирики»³, однако, как нам кажется, в этой системе упущена еще одна важнейшая для Пастернака «категория», связующая и определяющая другие. Иными словами, нам кажется необходимым несколько переставить акценты с «итога» (торжества «чувства») на процесс его формирования, достижения. Это позволит нам не только рассмотреть «великолепное единство» в динамике, но и приблизиться к пониманию того, что Пастернак называет «мощной безличной силой»⁴ «пронизывающей все сущее и снимающей разли-

¹ Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 13.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

чие между субъектом и внешним миром»⁵, то есть «катализатора» процесса единения «всего со всем». Мы постараемся показать, что в процессе формирования темы «единства самого разного и далекого» и темы «великолепия самого обыкновенного и низкого»⁶ есть своя постоянная тема «преодоления границ», без которой, как без противодействующей силы, невозможна динамика достижения никакого «единства».

Конечно, «структура (любого – Г.К.) художественного текста пронизана практически бесконечным числом границ»⁷ и среди них есть границы разных родов и видов. В этом смысле, «границы» и их «преодоление» у Пастернака (где лирический герой, пользуясь терминологией Лотмана, «подвижный персонаж – лицо, имеющее право на пересечение границы»⁸), конечно, никак не уникальное явление. Однако, на основании того, какое значение «границам» и их преодолению отводит сам Пастернак в своей «творческой эстетике», нам кажется закономерным выделить этот мотив и отдельно его рассмотреть.

Мотив преодоления границ естественно подразумевает еще один «инвариант», категорию границы, почти всегда присутствующую в поэзии Пастернака между разобщенной во времени и пространстве, преходящей «реальной жизнью» и приобщенной к вечности, «огромности», художественно преобразованной «жизнью в искусстве». Мы постараемся сформулировать основные свойства категории границы в представлениях Пастернака об искусстве, наметить наиболее характерные «сюжеты», связанные с «границами», и использовать этот «инвариант» для интерпретации известнейшего стихотворения «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...».

Как уже было отмечено, категория «границы» в поэтике Пастернака вряд ли может быть вполне понята и описана вне «теоретических» представлений поэта об искусстве. Эти представления, «творческая эстетика» рассеяны практически во всех прозаических текстах Пастернака, и, разумеется, ее формулировки могут приобретать различные формы на разных этапах творчества. Мы хотели бы в первую очередь обратить внимание на текст, занимающий хронологически центральное место в творчестве Пастернака – «Охранную грамоту» (далее – «ОГ»). «ОГ», как нам кажется, суммирует представления поэта об

⁵ Жолковский А. К. *Op. cit.* С. 16.

⁶ Жолковский А. К. *Op. cit.* С. 13.

⁷ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 281-282.

⁸ Лотман Ю. М. *Op. cit.* С. 227-228.

искусстве, релевантные как для времени, описываемого в автобиографии (то есть для начала 1910-х годов), так и, разумеется, для времени написания самого текста (кон. 1920-х, нач. 1930-х), собирает положения «Вассермановой реакции», «Черного бокала» и, насколько возможно судить, доклада «Символизм и бессмертие» и становится важной вехой на пути к философской системе позднего творчества.

Именно в «ОГ», которая в принципе «построена на полемических смещениях жанровых **границ**»⁹, мы сталкиваемся с наиболее полно изложенной системой «творческой эстетики» Пастернака, которая, как можно предположить, начала складываться еще в десятилетия, что хорошо заметно в «ранней прозе» поэта, на полях студенческих тетрадей¹⁰.

«Творческая эстетика» «ОГ» построена как метафорическая историософская система, где рождение искусства становится ключевой точкой не только в творческом процессе, но и в движении истории человечества, буквально, в истории эволюции человека. Центральную роль в процессе рождения искусства (или шире – творчества) играет образ «плотины любви», возведенной самой природой между мнимостью и фактом и охраняемой ею как «целость мира»¹¹. Именно у «плотины» «разыгрывается ее (природы – Г.К.) встревоженное воображение», именно здесь муха переходит в слона и, соответственно, человек переходит в образ, возникает искусство¹². Таким образом, здесь же происходит сопряжение творческой силы природы, её воображения, распространяющегося на «историю видов», «историю человеческих имен» и т.д., и творческой силы художника, чьими руками и руководит природа (как, например, руками Ведекинда и Толстого)¹³. Эта плотина не дает «факту» затопить «мнимость», реальности уничтожить художественное мировосприятие, и, в то же время, только преодоление (человеком или художником, ведомыми воображением природы) плотины, барьера (как бы «поверх»), момент «на стыке» (переходное движение здесь и есть рождение, как в природе, так и в

⁹ Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.: Академический проект, 2003. С. 201.

¹⁰ Подробнее о «границе» в ранних построениях «творческой эстетики» Пастернака см.

Горелик Л. Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М.: РГГУ, 2011. С. 20-31.

¹¹ Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 3. Проза. Сост. и коммент. Е. Б. Пастернак, Е. В. Пастернак. М.: Слово, 2004. С.177.

¹² Там же.

¹³ Там же.

искусстве) является по-настоящему существенным, может быть, даже более важным, чем то, что за ним последует. Преодолевая барьер, плотину, переходя во мнимость, человек (или художник), таким образом, начинает свое движение к следующей «плотине», а то, что было «мнимостью», становится новым «фактом».

Понятно, что в этой системе можно найти достаточно много следов разных философских течений. Нам кажется существенным отметить возможное влияние на Пастернака «творческой эстетики» Блока (в принципе хорошо изученное¹⁴). К примеру, вышеописанная «водная» метафора очень напоминает слова из знаменитой пушкинской речи: «Мировая жизнь состоит в непрерывном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их возвращает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман»¹⁵, особенно если заменить слова «хаос» и «гармония» на слово «природа» (ср. природа «как о целостности мира заботится о её («плотины любви» между фактом и мнимостью – Г.К.) прочности»; природа водит руками Толстого, «изготавливает» историю видов, человеческих имен и пр.).

С другой стороны, во все той же «ОГ» мы находим и другое разветвленное метафорическое размышление о природе искусства – «набросок» философской работы Пастернака о «силе и символе». «Сила» (чувство «в рамках самосознания») в искусстве, соответствующая свету в науке («берущей природу в разрезе светового столба»), проходит сквозь действительность, сдвигая её таким образом, что каждая деталь становится драгоценной и, в то же время, взаимозаменяемой, потому что существенным становится не физическое, точное положение вещей (которое в науке становится языком чисел и аксиом), а «тяга», движение, которое все эти «взаимно безразличные» образы и отражают¹⁶.

Если попытаться объединить две приведенные метафорические системы в одну «историософскую» концепцию, то получится, что в истории человек, ведомый «воображением природы», постоянно движется к барьерам из пошло-

¹⁴ К примеру, см. *Дьёндьёши М.* Стих-цикл-поэтика. Блок, Рильке, Пастернак. Франкфурт-на-Майне: Peter Lang, 2016. (впрочем, отметим, что Дьёндьёши анализирует взаимодействие поэтики Блока и Пастернака на примере стихов их романа "Доктор Живаго")

¹⁵ Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921. Л.: Художественная литература, 1982. С. 414.

¹⁶ Пастернак Б. Л. Op. cit. Т. 3. С.186-187.

сти, затрудняющей чувство, и перешагивает их при помощи силы – любви, тем самым порождая новую жизнь. История, эволюция в мире «ОГ» предстает как движение человечества от рождения к рождению, где «пунктирными точками» оказываются моменты торжества чувства, «движение, приводящее к зачатию»¹⁷. Эта же концепция накладывается Пастернаком на процесс рождения искусства – художник, перешагивая барьеры, затрудняющие движение чувства (тем самым перешагивая и «плотину любви» - образ, в понятийной системе «ОГ», амбивалентен, это и «сор», который нужно перешагнуть на пути к чувству, и само чувство, обретаемое в момент перехода), делает шаги в «истории», «смещает» своим чувством действительность. Эти смещения и фиксируются «лирическими истинами», символами в искусстве.¹⁸ В то же время, все, что происходит с человеком или искусством после момента рождения и вплоть до следующего преодоления следующего барьера, уже не играет особой роли, становится правдой, устаревающей, как только она произнесена, то есть новым «фактом».

Необычайно важно обратить внимание на то, что чувство, преодолевающее границы из пошлости, во-первых, очевиднее силы света, его очевидность сродни «лирической истине», это несколько завуалированная, но всё-таки читающаяся идея о том, что сила, лежащая в основе искусства, чувство - не уникальное, а «в сотый раз наново подтвержденное», то есть вековечное.¹⁹ Во-вторых, хотелось бы заметить, что эта «очевидная», отраженная сквозь столетия сила, смещая современную действительность, делает её набором «необязательных» или «взаимозаменяемых» образов.²⁰ В связи с этой «очевидностью» любопытно было бы усмотреть в следующем пассаже аллюзию на хрестоматийное «Я пришел к тебе с приветом...», в котором, помимо всего прочего, также возникает близкий «ОГ» мотив рождения поэзии – «но только песня зреет»²¹.

В начале «Охранной грамоты» я сказал, что временами любовь обгоняла солнце. Я имел в виду ту очевидность чувства, которая каждое утро опережала все

¹⁷ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 3. С.178.

¹⁸ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 3. С.187.

¹⁹ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 3. С.186-187.

²⁰ Там же.

²¹ Фет А. А. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л.: Сов. Писатель, 1986. (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.). С. 236.

окружающее с достоверностью вести, только что в сотый раз наново подтвержденной. В сравнении с ней даже восход солнца приобретал характер городской новости, еще требующей проверки. Другими словами, я имел в виду очевидность силы, перевешивающую очевидность света...²²

Вся эта сложная философско-эстетическая конструкция была бы вовсе непонятна, если бы не получила в «ОГ», да и во всем творчестве Пастернака, множества иллюстраций. Очертания этих идей можно увидеть в размышлениях Пастернака (во все той же «ОГ») о Маяковском и Скрябине, но совершенно понятно, что ни тот, ни другой образ не дает «ключей» к пониманию того, чем обусловлена «очевидность» чувства, ни один из них не может проиллюстрировать идею о том, что «лирическая истина» (то есть вечная сила) переходит от поколения к поколению («Взяв барьер нового душевного развития, поколение сохраняет лирическую истину, а не отбрасывает»²³). И всё-таки, именно в «ОГ», как кажется, есть ответ на вопрос, откуда проистекает «лирическая истина», где она берет свое начало, и какие чувства, соответственно, отражаются в каждом поколении, в момент каждого нового взятия «барьера душевного развития», в какую вечность входит каждое новое «современное» оформление лирической истины, составленной из «необязательных» и «взаимозаменяемых» образов?

Таким «ключом» может послужить другой пример из «ОГ» -

«Я понял, что, к примеру, **Библия** есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно **обязательно**, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культура есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с **известным**, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является **легенда**, заложенная в основании традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры...»²⁴

Можно сделать вывод, что в рамках «ОГ» искусство представляется сочетанием известного («лирической истины», «чувства/силы», «легенды»), происходящего из Библии, и неизвестного, то есть современной действительно-

²² Пастернак Б. Л. Op. cit. Т. 3. С.186.

²³ Пастернак Б. Л. Op. cit. Т. 3. С.179.

²⁴ Пастернак Б. Л. Op. cit. Т. 3. С.207.

сти («необязательные и взаимозаменяемые образы», включая образную оболочку самой Библии, её современную действительность, «актуальный момент текущей культуры», «уподобления, которыми на него (на известное, то есть на «лирическую истину» - Г.К.) озираются исходящие века»²⁵). В этом контексте становится понятно, что образы действительности, сквозь которую проходит сила («известное»), «взаимозаменяемы» именно по отношению к таким же «сиюминутным» образам, точно так же «смещенным» точно той же силой годы и века назад. «Драгоценность» современных для каждой эпохи оболочек «лирической истины» именно в том, что это «символы силы», то есть очередные воплощения исходных библейских чувств, входящих на страницы «записной тетради человечества».

Однако не стоит забывать, что никакой актуализации «лирических истин», то есть никакого «великолепного единства», никакого шага в «истории» или преодоления нового «эволюционного» этапа в мире «ОГ» (а как мы постараемся показать, и вообще у Пастернака) невозможно представить без преодоления границ, барьеров. Эти границы в мире факта и постоянно устаревающей правды (ср. «Мысль изреченная есть ложь») возведены из сора и пошлости, но в мире искусства (в том числе в мире самой «ОГ») они становятся символами, «плотинами любви», потому что воплощают не саму границу сора, а силу, её преодолевающую, само преодоление. Эта амбивалентность очень важна для понимания категории «границы» в творчестве Пастернака, потому что между чем бы граница ни была проведена, и из каких бы компонентов настоящего она ни состояла, она неминуемо будет преодолена силой, поскольку поэзия и искусство в целом, по Пастернаку, всегда в какой-то степени внутренне направлено на само себя.

Основываясь на «ОГ», как наиболее удобном и наглядном отражении творческой эстетики Пастернака в контексте попытки понимания категории «границы», мы можем вычленить фундаментальные свойства этого «инварианта»: 1. граница у Пастернака это отдельные черты (или метафорическая совокупность черт) настоящего, сиюминутного, затрудняющего путь чувства к «великолепному единству», к запечатлению этого самого настоящего на страницах вечной «записной тетради человечества»; 2. граница может выступать амбивалентно, она может воплощать в большей или меньшей степени либо сложность, мнимую невозможность выхода силы-чувства к вечности, либо пара-

²⁵ Там же.

доксальную очевидность этого процесса в искусстве, то есть скорее само чувство, чем то, что оно преодолевает – степень амбивалентности здесь зависит от степени направленности текста внутрь себя; 3. при всей амбивалентности эта граница, тем не менее, практически всегда представляется принципиально или, выражаясь языком самого Пастернака, «очевидно» преодолимой – победа «лирической истины» предопределена. Эти положения, как и саму «ОГ», разумеется, нельзя назвать исчерпывающими для понимания категории «границы» в «теоретических» текстах Пастернака, в его представлениях об искусстве, однако, осмелимся предположить, что они фундаментально важны.

Разумеется, утверждая, что категория «границы» в поэзии Пастернака это «инвариант», мы тем самым предполагаем, что его следы можно найти во всех или почти во всех стихотворениях поэта. В связи с этим, все вышеотмеченные «фундаментальные» свойства «границ» получают в поэтическом мире Пастернака огромное количество сюжетных и тематических наслоений.

Говоря о многообразии преломлений категории «границы» в лирике Пастернака, мы, конечно, имеем в виду многообразие образных структур, сюжетов как бы «накладываемых» на саму модель границы и её преодоления. Для таких «структур» мы выделяем ключевые конструкты, такие как а) время/вечность (и прочие «временные» границы, вроде вечер/ночь, зима/весна и пр.); б) земное/небесное; в) жизнь/ смерть; г) смерть/бессмертие; д) любовь – во всем многообразии, например, счастливая/несчастливая, свидание/разлука и т.д. Кроме того, благодаря «ОГ» и прочим «манифестам» «творческой эстетики» Пастернака, мы вправе всегда подозревать дополнительный семантический пласт в сюжете о преодолении границ - мотив рождения поэзии. Эти шесть «конструктов» в большинстве случаев представлены в тех или иных сочетаниях; так граница между временем и вечностью вполне может одновременно выступать границей между земным/небесным, смертью/бессмертием и т. д. В связи с этим нам кажется бессмысленной дальнейшая «каталогизация» «границ», в каждом отдельном стихотворении ключевые сюжеты могут «наслаиваться» друг на друга и при этом почти неизбежно приобретать дополнительные символические (и семантические) оттенки.

Чтобы показать, как инвариант «границы» можно использовать для интерпретации стихотворений, мы решили обратиться к, наверное, самой известной книге в поэтической карьере Пастернака (по крайней мере, до 1930-х

годов), «Сестре моей – жизни». Впоследствии, описывая лето 1917 года, пору написания книги, Пастернак писал: «Заразительная всеобщность их подъема (людей из народа – Г.К.) стирала **границу** между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным <...> ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей это чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающей на глаза, это сказочное настроение попытался я передать в тогда написанной по личному поводу книге лирики «Сестра моя, жизнь»²⁶. Конечно, эта цитата из отдельной главы неизданных при жизни Пастернака автобиографических записок «Люди и положения» вряд ли может служить абсолютно адекватным свидетельством – во-первых, потому что эти воспоминания написаны спустя практически 39 лет, а во-вторых, потому что в них очень заметно влияние новых «живаговских» идей Пастернака (собственно, в «Заключении» этой главы прямо сказано, что переиздания стихов и этот автобиографический очерк «являются подготовительными ступенями к роману»²⁷). Тем не менее, как ни странно, нам кажется резонным предположить, что это «стирание границ между человеком и природой», вечностью было вполне актуально для поэта и в 1917 году, и «личный повод», влюбленность Пастернака в Е. А. Виноград, как и получающиеся стихи, действительно переживались им в связи с временем.

Так или иначе, «СМЖ» несомненно новый, особый этап в творчестве Пастернака, когда начинается процесс «разрыва его с футуризмом и, наоборот, отход русского футуризма от концепций, роднивших с ним раннего Пастернака»²⁸. Отметим также, что Флейшман видит «именно в этом **пограничном** характере положения Пастернака (относительно футуризма – Г. К.) – коренную особенность»²⁹ поэта.

Как кажется, именно в связи с этими особенностями времени написания книги, в «СМЖ», относительно более раннего творчества поэта, усложнение

²⁶ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 3. С. 532-533.

²⁷ Там же.

²⁸ Флейшман Л. *Op. cit.* С. 8.

²⁹ Там же.

семантической нагруженности «границ» (наслоение все большего количества тематических «конструктов» на пограничные сюжетные структуры) достигает своего апогея. В целом ряде стихотворений сборника «границы» могут объединять в себе практически все отмеченные нами «пары», например, «ограда грузинского храма» в «Памяти демона» за счет всех очевидных аллюзий обрастает не только любовным сюжетом, но и конструктами «земное/небесное», «жизнь/смерть», «смерть/бессмертие», «сон/пробуждение» (за счет строки «Спи, подруга, - лавиной вернуся»), а «ограды» в «Определении творчества», помимо очевидной актуализации границ творчества, конструктами «время/вечность» и «жизнь/смерть» (хотя бы за счет «К преставлению света готовит»), границами в любви (Тристан и Изольда). За счет усиления в «СМЖ» художественной установки «лирическое я – мир», границы между субъектом и всем миром естественно приобретают все больше универсальности, начинают сочетать все больше смысловых контекстов. Так, в «СМЖ», как кажется, отчетливо более акцентированно, чем раньше, разворачивается тема «разливания» героя в природе («Плачущий сад», «Девочка», «Зеркало», «Сложив весла» и т. д.). Отчетливо более важное место занимают «границы» в любви, «любовный» план можно найти практически во всех стихотворениях книги («Образец», «Сложив весла», «Сестра моя – жизнь» и т. д.). В то же время, «творческий» подтекст, получивший развитие в «Поверх барьеров», также остается одним из важнейших сюжетов, не теряя при этом характерных сочетаний с конструктом «время/вечность» («Про эти стихи»). В связи с этим, как наиболее характерное стихотворение книги, нам показалось закономерным выбрать, одно из самых многоплановых и насыщенных – «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...».

Стихотворение «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...»³⁰ написано достаточно редким в русской поэзии 4Амф с классическим чередованием клаузул жмжм. Если попытаться выделить семантический ореол этого метра, то нам стоит обратить внимание, с одной стороны, на его отчетливую связь с морем, морскими пейзажами (от «Моря» Жуковского к «Непонятной песне» Некрасова, «Голосу в тучах» Блока, «Вдоль моря» Брюсова и т.д.), а с другой, с любовными мотивами свидания («Я знал, что нам близкое горе грозило...» Фета и «Когда я блестящий твой локон целую...» Фета, «Она говорила: «Любимый, любимый...» Гумилева и т.п.) и их сочетания. Конечно, на первый взгляд

³⁰ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 1. С.116.

в «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» вовсе нет моря, да и свидание только предстоит лирическому герою. Однако, как кажется, в стихотворении морской мотив все-таки присутствует, пусть и в подтексте. Начальный и важнейший образ «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» – весенний дождь, преодолевающий границы между землей и небом, «разливающийся», как жизнь, как будто рифмуется с конечным образом сердца, «плещущего по площадкам». На протяжении стихотворения влага разливается и охватывает весь мир. Конечно, нам хотелось бы сопоставить этот сюжет всеохватывающей, разливающейся жизни с соответствующей «водной» метафорой из «ОГ», с сюжетом о «плотине любви», отделяющей факт от мнимости. Сила жизни преодолевает границы между небом и землей, между человеком и природой («Что в грозу лиловы глаза и газоны»), между органами чувств (возникает синестезия «И пахнет сырой резедой горизонт»), между расписанием поездов и Священным писанием и т. д. Особое внимание применительно к «морскому» подтексту стоит обратить на слова «фата-морганой», которые, во-первых, привносят что-то сказочно-колдовское в образ возлюбленной («fata-morgana» как оптический эффект названо собственно именно в честь феи Морганы), а во-вторых, фактически означают, что спящая возлюбленная видится герою сквозь сложную систему миражей, фата-моргану, чаще всего появляющуюся именно в морских пейзажах. К тому же здесь можно вспомнить уже упомянутое стихотворение Блока «Голос в тучах», где, как кажется, этот эффект описан, да еще и в сочетании с ночными поездами:

А там — горизонт разбудили зарницы,
Как будто пылали вдали города,
И к порту всю ночь, как багряные птицы,
Летели, шипя и свистя, поезда.³¹

Итак, «морской», разливающийся сюжет вполне вырисовывается в стихотворении. Начинается этот поток весенним дождем, преодолевающим, как уже отмечалось, границы земли и неба, но что становится его продолжением, что, собственно, называется жизнью? Что именно любит и понимает лирический герой, о чем «богатые и взрослые люди <...> говорят колкостями»³²? Как ка-

³¹ Блок А. А. Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 2. Стихотворения (1904-1908). М.: Наука, 1997. С. 48-49.

³² Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. 192 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 55). С. 74.

жется, ответ на этот вопрос всё-таки более конкретный, чем просто «жизнь»: помимо уже отмеченных нами преодоленных границ между органами чувств, бытовым и духовным (временным и вечным – расписание/Писание), человеком и природой, здесь размываются и границы между человеком и другими людьми. Строчку «С матрацев глядят, не моя ли платформа...» М. Л. Гаспаров понимает как «все глядят со своих мест, не пора ли им выходить...»³³, то есть понимает личное местоимение как элемент зашифрованной прямой речи соседей лирического героя, в то время как нам кажется, что его не менее оправданно можно читать буквально. Герою, охваченному томительным ожиданием любовного свидания, кажется, что весь мир, солнце, и все люди, звоночек, сам вагон сочувствуют именно его личному чувству. Этот «влюбленный эгоизм», конечно, крайне богатая в русской литературе тема, можно вспомнить, например, период жениховства Левина, когда ему казалось, «что они (все – Г.К.) всё уже знают и сочувствуют ему и не говорят только из деликатности»³⁴.

Итак, нам кажется, что именно во влюбленность на земле выкристаллизовывается поток «жизни», начинающийся буквально на небесах (весенним дождем), именно любовь становится той силой, которая преодолевает все вышеописанные границы. Здесь следует говорить о некотором парадоксе – поток разливающийся и охватывающий мир, расширяющийся, на самом деле по ходу стихотворения сужается, становится все более конкретным – от «жизни», к влюбленности и, в последних строфах, прямо к сердцу героя, тем самым все больше приближаясь к нему – от сестры к возлюбленной и к нему самому. Парадокс этот, как кажется, можно объяснить, вновь опираясь на «ОГ» - по мере преодоления силой, чувством границ между фактом и мнимостью, герой все больше углубляется в мнимость, в которой он, как ни странно, оказывается одинок, как художник в творчестве. По мере того, как создается искусство, оно становится все более обращено на самого себя (о чем мы уже писали выше), не на жизнь и даже не на возлюбленную, а на самую силу, чувство и его настоящий источник (отражающий источник на небе) – сердце.

Стихотворение «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...», таким образом, замечательный пример того, как «границы» фактического мира, не будучи названными, преодолеваются стремительной силой разливающегося чув-

³³ Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. *Op. cit.* С. 75.

³⁴ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. Анна Каренина / Под общ. ред. Н. Н. Акоповой, Н. К. Гудзия, Н. Н. Гусева, М. Б. Храпченко. М.: Художественная литература, 1960-65. С. 467.

ства, заливающего их; того, как границы, пусть и практически лишаясь прямых «метафизических» коннотаций вроде «жизнь/смерть», «смерть/бессмертие», «время/вечность», тем не менее воссоединяют их черты, а преодоление все так же грандиозно.

Учитывая, какое важное место «граница» занимает в системе пастернаковских представлений о рождении поэзии, и тот факт, что именно рождению искусства поэт отводит роль главной темы любого искусства, нам кажется закономерным предположить, что пограничный инвариант – один из замечательных «ключей» к поэтике Пастернака. Очевидно, что с развитием философско-эстетических воззрений поэта, эта категория его поэтического мышления становилась все более семантически насыщенной. Так, образ воды, буравящей берега «со Страстного четверга / Вплоть до Страстной субботы»³⁵, то есть смерти, пытающейся вступить в свои права над Христом и «затопить» будущее воскрешение, так же, как это пыталась сделать «буря червевой земли, осаждающая и штурмующая бессмертное воплощение любви»³⁶ в бредовой поэме Живаго, очевидно напоминает построения «ОГ» о факте, огражденном «плотиной любви» от мнимости. Сопоставляя факт, реальность, со смертью, а мнимость, искусство, с воскрешением, в центре этой концепции оказывается сам Христос, воплощающий «плотину».

В этом исследовании мы постарались показать пример того, как категорию «границы» можно использовать для интерпретации стихотворений Пастернака, относящихся к раннему творчеству поэта. Тем самым мы хотели показать, что та значимость, которую приобретают «границы» в «творческой эстетике» Пастернака (главным образом в «ОГ») и в его поэтике, присутствовала там изначально и, начиная с самых первых стихотворных опытов, была её органической составляющей.

³⁵ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 4. С.517.

³⁶ Пастернак Б. Л. *Op. cit.* Т. 4. С. 206.