

А.Е. Москалева

Новосибирский государственный педагогический университет

**Пьеса Б. Пастернака «Слепая красавица»
в контексте его поэтического творчества**

Склонность Пастернака к ретроспекции, к обратной развертке сюжета от конца к началу, и, следовательно, к читательской установке на реверсирующее чтение, «чтение вспять» [Фарыно, 2001, с. 295], на наш взгляд, является частным случаем, проекцией стратегии творчества в целом, его временной протяженности. Хронологическое движение текстов ведет читателя к предыстории – поздние тексты становятся открытием истоков любимых пастернаковских ситуаций.

Н. Фатеева, исследуя феномен билингвизма в творчестве Пастернака, приходит к выводу, что его переходы от стиха к прозе являются способом обнаружения собственного авторского «кода иносказания» [Фатеева, 2003, с. 367]. То же, на наш взгляд, справедливо и для смены Пастернаком «родового» языка – освоения драмы как абсолютно нового, чужого поэту творческого механизма.

Устойчивый для Пастернака и в целом для пространства литературы инвариантный сюжет о Спящей красавице, Ледяной Деве в неоконченной пьесе поэта получает новое имя «Слепая красавица» (1959). Интересен тот факт, что история самой драмы также укладывается в «ретроспективную» схему: Пастернак постепенно расширял ее, отодвигая начало действия на все более раннее время, тем самым, проговаривая свернутые на первых этапах письма сюжетные начала. Первоначально пьеса ограничивалась описанием событий 1860-х годов, а в позднем варианте в пространство текста попадают и события 1830-х годов, и, соответственно, герои пьесы получают свою родовую историю. Намерение центрального персонажа Петра Агафонова написать пьесу, так же как и его актерство, в позднем варианте становится жестко определенным фабульной логикой, событиями тридцатилетней давности.

Так, название еще не родившегося Агафонова «херувимчиком» уже предопределяет его попадание во власть *красавцев* и *красавиц* из прошлого: «**Елена Артемьевна.** Вот заведу я тебе херувимчика, шалуна, резвунчика, каких свет не видал, про каких только в песнях поют да которых в театрах показывают...» [Пастернак, 2005, т. 5, с. 133; далее страницы этого издания указаны в круглых скобках].

Примечательно, что кроме Елены Артемьевны и Платона в родословную Агафонова попадают их двойники, *слепая красавица*, горничная Луша, позднее ставшая его приемной матерью и *гипсовый слепок юношеской головы*, с давних времен находящийся в графском доме. *Слепок головы* в пьесе получает статус родоначальника: жители деревни называются «гипсовым племенем», сама деревня «заколдованным каким-то царством», «содомом», где «никому не ведомо, кто чей»: «**Гедеон.** До чего *красавец*, шельма. А кто он сам такой никому не известно. А сколько народу в имени в одно лицо с этим хватом. Сам хозяин. Его камердинер Платон Щеглов. Недаром их иногда путают...» (121).

Эффект двойничества Платона и гипсовой головы создается посредством уращения ремарок и реплик, указывающих на голову самого Платона, перед его дуэлью с графом:

1. **Платон** (*безрассудно, очертя голову*) (143);

2. **Платон** (*пораженный внезапной мыслью, безумно, с подъемом*) <...> Я голову свою прозакладывал (143).

Причина дуэли – адюльтер – проговаривается в пьесе также через метафорический код – упоминание *головы*: «**Луша** (*упав на колени*) Не трожьте Платона, ваше сиятельство. Хушь он *головой* перед вами провинился, смилуйтесь, пожалейте его...» (146).

Дуэль разрешается символической смертью Платона: выстрелом в гипсовую голову. В паре Луша – Елена Артемьевна ответственность за адюльтер также принимает на себя Луша, буквально повторяя в действительности то, что словесно изображается графиней:

1. **Елена Артемьевна**. Не верь. Не бойся. Не слушай, Платон. Поперек двери лягу, на ногах повисну, не допущу (143);

2. **Луша** (*упав на колени*). Не трожьте Платона <...> Я не смею сказать, чья вина, только не с него спрос. С меня взыщите, меня покарайте, коли надо.

Раздается выстрел. Пуля попадает в гипсовую голову на шкапу и разбивает ее на большие куски и мелкие осколки, осыпав близстоящих облаком белой пыли. <...>

Луша. Батюшки-светы, как больно! Ой, пропала, крещенные, глаза обожгло. Ничего не вижу (146).

Кроме того, Луша, «как кошка влюбленная в Щеглова», обнаруживает собственное сходство с его гипсовым двойником в размышлениях о том, как она «из человека *вещью* сделалась» (127).

Сосуществование пар-двойников усложняется нарушением симметрии в паре ослепленная Луша – гипсовая голова. Слепота героини и приобщение к сюжету, заявленному в заглавии пьесы, фабульно определяется только уничтожением *гипсового слепка*. Анаграмматически слово *слепок* приравняется к ослеплению.

Михаил Ямпольский указывал на непосредственную связь темы взгляда и истории скульптурного портрета. Возникновение двойного канона в изображении глаз¹ объясняется изначальностью ритуальных функций любого символического изображения. В этой логике *гипсовый слепок*, являясь заместителем, знаком «Другого, Бога, который следит за человеком, но сам невидим», превращает *ослепленную* Лушу в собственное означающее. Таким образом, выстраивается целая серия эманаций, которая в дальнейшем развивается посредством рифмы в именах женских персонажей, окружающих Агафонова: Луша – Стеша – Глаша.

В поэтических текстах Пастернака красавицы, связанные со сном, слепотой появляются неоднократно. Привычная для русской литературы снежно-зимняя атрибутика девы-музы², с которой должен встретиться поэт, у Пастернака нередко соединяется или подменяется упоминанием *гипса*:

Были дивны веки
Царственные, гипсовые.

Милый, мертвый фаргук,

¹«В случаях “героических портретов” глаза, как правило, высекались. Зато при лепке святых или мадонны, как правило, сохраняли негравированные, “пустые” глазные яблоки» [Ямпольский, 1996, с. 242].

² Ср.: А.С. Пушкин «Зимнее утро», «Зима. Что делать нам в деревне?..», «Евгений Онегин», А. Блок «Снежная маска», «Файна» и т.д.

И висок пульсирующий.
Спи, царица Спарты,
Рано еще, сыро еще.
(Елене, 1917)
[Пастернак, 2005, т. 1, с. 151].

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

Небо сверху любит лепкой
Мертвых, крепко придавленных век
Все в снегу: двор и каждая щепка,
И на дереве каждый побег.
(После вьюги, 1957)
[Там же, т. 2, с. 179].

«Скульптурность» ледяных дев возникает у Пастернака и как частотное преломление сюжета о статуях, в котором также подразумеваются пушкинские каменные гости и всадники («Марбург», «Петербург», «Тема с вариациями»). Пастернаковские снегурочки, спящие красавицы, безупречные «белые женщины мертвые из гипса» оказываются метасюжетными маркерами. Являясь в качестве голоса Другого, они становятся главными действующими лицами в стихописании, именно на них переносится лирическим героем поэтический дар:

Это Снегурка у края обрыва.
Это о ней из оврага со дна
Льется без умолку бред торопливый
Полубезумного болтуна.
(Опять весна, 1941)
[Там же, т. 2, с. 116]

Но если в лирике Пастернака возникает иллюзия непричастности героя акту творения, более того, провозглашение женской доминанты в творческой стратегии, на которую неоднократно указывали исследователи (Вяч. Иванов, Н. Фатеева), то в пьесе вместо застывшей, ледяной красавицы возникает *гипсовый слепок юношеской головы*, тем самым, выстраивая общий, почти андрогинный метасюжет. История о гипсово-снежных девах-музах включается в мужской, Зевсов, вариант рождения из *головы*. *Гипсовый юноша* становится носителем обоих начал: мужского, означенного головой, и женского, за которым в пастернаковской поэтике устойчиво закреплен зимне-гипсовый субтекст. При всей значимости метафоры *головы*, ее сюжетобразующей функции, примечательно, что сама *гипсовая голова* и связанное с ней преображение Луши, согласно пастернаковской логике реверсии, появляются в тексте пьесы только в поздней редакции. Этот метафорический код, являясь надстройкой к сюжету о ледяных красавицах, обнаруживает собственный метасюжетный инвариант, конечный предел в поиске первоначал тотальной женственности.

Разбитая *гипсовая голова* становится знаком разрушения единства метасюжета, исходом тоски по Другому голосу, без которого невозможно текстопорождение. Неслучайно из пьесы исчезает Платон, чье имя выступало в качестве дополнительного маркера мифа об андрогинах, и заколдованное царство в преддверии катастрофы оказывается миром, утратившим симметрию: первая картина пьесы

сопровождается тщетными попытками горничных и слуг исправить искривленность пространства, выровнять предметы мебели и вещи:

1. **Мишка.** Криво, дяденька Прохор Денисыч. Ламбрикент правое ухо больно свесил (125);

2. **Прохор.** Знаю сам, что криво. Ничего не поделаешь. Оконный косяк не по правилу кладен. Выпирает вперед кирпич (127);

3. **Мишка.** Аль вы сами не видите, как вкось заехали. Словно вешали зажмурившись (127).

В момент дуэли у графа Макса начинается «подергивание плеча со все увеличивающимися отклонениями»: «**Граф Макс.** А черт. Судорога проклятая руку свела. Ствол кверху подкинуло» (146).

Разрозненные части единого андрогинного сюжета терпят неудачу: Луша, владеющая особым зрением, тем не менее «оступилась в снях сослепу и выкинула мертвого» (155). «Херувимчик» Петр Агафонов как продолжение мужского начала гипсового красавца одержим написанием пьесы, но ощущает, что «на душе смерть, мысль каменеет, и что ни возьмешь, задумываешь живым, а оно рождается мертвым. Отчего это? Чего недостает мне? Воли?» (198). Невозможность воссоединения двух начал в единую, рождающую силу связана с иллюзорной самодостаточностью мужского мифа о рождении:

Агафонов. О, как я тебя ненавижу, презренная, ничтожная.

Галина Горячева. Потому что ты круглый дурак. Если бы ты был умнее да хоть раз меня заметил <...> А ты выше облака занесся, *полубогом* ходишь... (198).

Эта ситуация становится центральной для всей пьесы, поскольку традиционным для сюжета о Спящей/Ледяной Деве является воссоединение-свадьба, но в пьесе Пастернака Агафонов, претендующий на роль жениха, освободителя¹, уже изначально обречен на бесконечное неузнавание своей Музы, ошибочно считая *слепую красавицу*, Лушу, матерью. Рифма имен Луша – Стеша – Глаша становится еще одним поводом для не-встречи.

Название деревни «Пятибратское», в противоположность любимому пастернаковскому тропу «*Сестра* моя – жизнь», усиливает катастрофичность уединенного мужского сюжета. Его развенчание происходит в реплике маленького Коли, отвечающего на вопрос учителя: «**Коля.** Хлодвиг был основателем Франкского государства... «Склони *голову* ниже, гордый сикамбр, поклонись тому, что ты сжигал, сожги то, чему поклонялся». (*После некоторого молчания.*) Вы видите, снег перестает. Вы не знаете, дорогу раскопали?» (185).

Упоминание о прекращении снега и дороге наряду с цитатой о Хлодвиге открывает перспективу восстановления миропорядка – исправлению возникшей искривленности. Само преклонение головы гордым сикамбром остается событием внесценическим, существующим только в репликах самого Агафонова: «Помогло голове», «лед к голове прикладывали» и в рассказе Прохора о том, как актриса Стеша председателя *уголовной* управы «бутылкой по *голове* хватила, да, говорят, так, что стекло посыпалось, осколками лысину раскровенила» (208). Однако, отсутствие видимого, сценического восстановления утраченной гармонии мужского и женского начал компенсируется ее более значимой явленностью – в излеченную *льдом* голову Агафонова наконец приходит мысль о новом произведении.

В последнем явлении на вопрос Прохора о Стеше краткий ответ Агафонова «*В одно слово. Об ней думал*» возвращает мысли о женщине свое истинное значение как единственно возможного откровения для мужчины. Настойчивое утверждение Другого, точнее Другой, на главную роль в поэтических текстах Пастер-

¹ Примечательно то, что фамилия Агафонов через пушкинскую «родословную» (прохожего Агафона в «Евгении Онегине») указывает на предназначение героя – стать суженым Ледяной Красавицы.

нака перестает быть простым умалением собственного «Я» или рефлексии собственного текстопорождения исключительно как женского, в пьесе оно превращается в единственный способ утверждения себя не как полубога, но как части древнего, совершенного андрогина.

Событие встречи с Другой сопровождается изменением главного атрибута дискурсивной метафоры: в следующей реплике Агафонова гипсово-снежный сюжет прерывается названием Стеша *огонь-женщиной*. Метафорический код гипсовой головы тем самым обнаруживает собственную структурность, главной функцией которой является сокрытие означаемого.

Таким образом, драма «Слепая красавица» как говорение на чужеродном языке оборачивается для Пастернака откровением о собственной стратегии текстопорождения, которая, прежде всего, строится на повторяющемся нарушении читательского ожидания, обманчивом обещании (что, впрочем, не исключает непосредственно глубинной авторской интенции) восстановить «пропущенное звено» в своей творческой мифологии, в частности поэтической. *Гипсовая голова* как воплощение утраченного андрогинного метасюжета, идеальной модели творчества тем не менее остается мертвой и статичной «гармонией», в то время как последующее взаимопритяжение мужского и женского начал, дрящущее обретение Другого – живым, огненным преследованием/убеганием. Семантическое разворачивание дискурсивной метафоры в пьесе происходит через нарастание асимметрии пространственной и внутри двойнических пар. Это касается также самого тропа: образование серии означающих при одном и том же означаемом организует ложное приближение к открытию «кода иносказания». Смена «родового» языка только подчеркивает и конкретизирует пастернаковскую поэтику «убегания», утвердившуюся в его лирике.

Литература

- Иванов Вяч. Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1998.
- Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 тт. М., 2005.
- Фарыно Е. Как сфинкс обернулся кузнечиком (разбор цикла «Тема с вариациями» Пастернака) // *Studia Russica XIX*. Budapest. 2001.
- Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.
- Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996.