

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Лирические и эпические сюжеты

Серия «Материалы к Словарю сюжетов русской литературы»

Выпуск 9

Ответственный редактор
доктор филологических наук И. В. Силантьев

Новосибирск
2010

Лирические и эпические сюжеты: Сб. науч. тр. / Институт филологии СО РАН.
Отв. ред. И. В. Силантьев. Новосибирск, 2010. Серия «Материалы к Словарю сюжетов
русской литературы». Вып. 9. 267 с.

ISBN 978-5-94356-928-9

Сборник посвящен теории и истории лирического и эпического сюжетов.
Представлены развернутые описания сюжеттики и мотивики отдельных произведе-
ний русской литературы, сравнительные рассмотрения русских и западно-евро-
пейских, древних и новых сюжетов. Часть сборника сфокусирована на лирическом
сюжете, в других статьях рассматриваются поэтические и прозаические сюжеты
XVII–XX веков.

Для специалистов в области теории и истории русской литературы, преподава-
телей, студентов-гуманитариев.

Редакционная коллегия серии:

член-корреспондент РАН В. Е. Багно,
кандидат филологических наук Е. В. Капинос (отв. секретарь),
профессор Э. Малэк,
член-корреспондент РАН Е. К. Ромодановская (главный редактор),
доктор филологических наук И. В. Силантьев (зам. главного редактора),
доктор филологических наук В. И. Тюпа

Редакционная коллегия сборника:

член-корреспондент РАН Е. К. Ромодановская (главный редактор),
доктор филологических наук И. В. Силантьев (зам. главного редактора),
кандидат филологических наук Е. В. Капинос (отв. секретарь),

Рецензенты:

С. П. Рожнова,
канд. филол. наук Л. В. Титова

ISBN 978-5-94356-928-9

© Институт филологии СО РАН, 2010

Лирика и лирический метасюжет
(часть 2)¹

В ушедшем веке сюжетология не раз выходила на первый план, осо-
бенно в связи с интересом к нарративу. Сейчас нарратологический бум
переместился в Россию, и это значительно расширило количество работ по
теории сюжета, мотива и пр. Подробнейшая классификация сюжетов в
историко-теоретическом ракурсе существует в книге С. Н. Бройтмана, ко-
торый описывает аллегорический, возможный, готовый, двойной, кумуля-
тивный, нестационарный, символический, циклический сюжеты и еще
сюжет-ситуацию, сюжет-фабулу, сюжет становления². Все это относится
преимущественно к эпосу и драме.

Вместе с тем странным образом пропускается категория лирического
сюжета. Его не называют С. Н. Бройтман и В. Е. Хализев, отводит Ежи
Фарыно (в устном высказывании), Ю. М. Лотман исследует «поэтический
сюжет» и т. п. В 1970-х гг. термин без углубленного рассмотрения упот-
реблялся в монографиях о лирике В. А. Грехневым³ и Т. И. Сильман⁴.
Наш интерес к лирическому сюжету опирается на теоретический труд
Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка»⁵ (1924), где термин
употребляется редко, но имплицитно работает во всем тексте.

Как же объяснить фактическое отсутствие термина? Были времена, ко-
гда ученые верили в полноту и непротиворечивость результатов, в воз-
можность строгой и унифицированной системы суждений. Эти времена
прошли, и оказалось, что ученые говорят на разных языках и пользуются
неоднозначными терминами, что научные дискурсы похожи, скорее, на

¹ Часть 1 статьи «Лирика и лирический метасюжет» см.: Сюжет, мотив, исто-
рия. Новосибирск: Наука, 2009. (Материалы к Словарю сюжетов и мотивов рус-
ской литературы. Вып. 8). С. 3–31.

² См.: *Теория литературы*. В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 2:
Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 51–72, 169–188, 287–312.

³ См.: *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

⁴ См.: *Сильман Т. И.* Заметки о лирике. Л., 1977.

⁵ См.: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литера-
турный факт. М., 1993.

«Колеблющиеся признаки» рода в «Пяти повестях» Б. Пастернака

Четвертая книга стихов Бориса Пастернака «Темы и вариации» начи-

наются с цикла «Пять повестей». Вся книга наполнена пушкинскими ассоциациями, и название первого ее цикла тоже заглаживает пушкинскую тему – возможно, это намек на пять «Повестей Белкина». И действительно, перед нами пять миниатюр, каждая из которых, как и пушкинские повести, очень самостоятельна и имеет особый сюжет: первая – интродукция, она вводит в цикл и обозначает любимую Пастернаком тему какое-то очень Второе стихотворение – «Встреча», в нем можно угадать какое-то очень значимое событие из жизни лирического героя. Далее идут три стихотворения на литературные темы: «Маргарита», «Мефистофель», «Шекспир»¹.

Несмотря на то что лирика чаще всего бежит событийности, в пастернаковских стихах отдельные лирические картины как будто перенесены на сцену, где то и дело свершаются развязки или кульминации драм. Есть у Пастернака любимые сюжеты-события², один из таких сюжетов – встреча: «Пойду размять я ноги./ За дверью ты стоишь» («Свидание», 1949). Можно даже выделить мотивы, которые сопровождают встречу, к ней «подводят» – это мотивы ходьбы и следов: «И через дорогу за тын перейти/ Нельзя, не топчя мирозданья» («Степь»). Своеобразная событийность может быть условно названа «драматичностью» или даже «эпичностью», поэтому велик соблазн «расшифровать» стихи Пастернака, увидеть за ними конкретные картины, сцены, сюжеты. Ю. Н. Тынянов писал о харак-

¹ Данные тексты посвящены героям и произведениям Гёте и Шекспира, а Гёте и Шекспир – авторы, которых переводил Пастернак позднее, но отсылки к ним появляются уже в ранней лирике поэта.

² М. М. Морозов писал о переводе Пастернака шекспировского «Гамлета»:

«Перевод Пастернака прекрасно передает движение, динамику (Вл. И. Немирович-Данченко однажды в беседе заметил, что “Пастернаку удалось передать словое-действие”». (Морозов М. М. Шекспир в переводе Бориса Пастернака // Шекспир, Бернс, Шоу... М., 1967. С. 226) Мы считаем, что то же самое можно сказать и о лирике Бориса Пастернака – в ней передается движение, динамика.

151

Сопоставительный анализ новеллы «Сердце Авраамия» с ее агиографическим источником показывает, что это произведение находится как бы на перепутьи между двумя способами освоения житийного материала светской литературой – художественной обработкой готового агиографического текста и созданием нового «литературного жития». Такие «литературные жития» никогда не существовавших святых уже в начале XX века можно найти в рассказах И. А. Бунина («Иоанн Рыдалец», «Аглая», «Святые»).

В заключение следует сказать о некоторых общих особенностях мышленных святых в произведениях отечественной словесности двадцатого столетия. Как правило, такие герои не только демократичны и полчеркнуто антиаскетичны, но и наделены некоторой странностью, «чуждинкой», неканоничностью. Нередко роль помощника и утешителя слабых и грешных людей доверяется не благочестивому праведнику, а рождению огражденному от греха некоей духовной броней, но бывшему грешнику, на собственном опыте познавшему очарование зла и падения и взлеты человеческого духа. Подтверждение тому не только рассмотренная нами трансформация духовной биографии св. Авраамия Галичского в новелле Б. К. Зайцева. Можно привести и много других примеров такого рода – от утешителя людей Савела-пильщика (некогда грешника-кровосмесителя), героя рассказа М. Горького «Отшельник» (1922)⁷ до праведников и страстотерпцев советской «деревенской прозы». Весьма характерен в этом плане один из героев романа Ф. А. Абрамова «Дом» – спившийся старообрядец Евсей Мошкин, обретающий на наших глазах после своей мученической кончины черты местничатого святого⁸. И, наконец, самый свежий пример – юродивый старец отец Анатолий, герой киноповести Д. Соболева⁹, по которой был снят нашумевший фильм «Остров».

⁷ См.: Климова М. Н. Отражение мифа о великом грешнике в рассказе А. М. Горького «Отшельник» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). 2000. Вып. 6 (22). С. 39–42.

⁸ Климова М. Н. Три праведника села Пекашино (Житийная традиция в романе Ф. А. Абрамова «Дом») // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). 2001. Вып. 1 (26). С. 79–83.

⁹ Соболев Д. Остров. [Киноповести]. Спб., 2007. С. 13–132.

терных для лирики «колеблющихся значениях»³, что касается Пастернака, то здесь можно говорить не только о семантических колебаниях внутри стиха, но и о колебании самого лирического рода, который Пастернак доводит до самой грани, достигая поля эпики и драмы. При этом лирическое не прозаизируется и не драматизируется. На грани с эпической сюжетностью и драматической сценичностью стих Пастернака только усиливает свои лирические свойства. Попробуем рассмотреть это на примере «Пити повестей».

Удобнее всего начать рассмотрение с последнего, наиболее исследованного в этом цикле стихотворения «Шекспир». «Драматичность» и «театральность» текста проявляется уже в первых строках. В первых двух четверостишиях нет ни одного глагола, и поэтому они производят впечатление декорации, описания места действия пьесы, появляется ощущение, что зритель вглядывается вглубь сцены, перед его взором постепенно открываются детали заднего плана:

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

В первых же строках вырисовывается Лондон: пространство маркируется узнаваемыми знаками этого города, Тауэром и Вестминстерским аббатством⁴, сам же город называется лишь в конце второй строфы, и только во второй части сравнительного оборота⁵, что дает ощущение призрачности города:

И тесные улицы; стены, как хмель,
Копящие сырость в разросшихся бревнах,
Угрюмых, как коготь, и бражных, как эль,
Как Лондон, холодных, как поступь, неровных.

³ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 2007. С. 68–69.
⁴ Кроме того, само слово «Тауэр» скорее всего должно произноситься как дифтонг, поэтому рифма здесь не дактилическая, а женская. Так как в русском языке дифтонги отсутствуют, звучание слова создает дополнительное впечатление «английскости». Как отмечал Вяч. Вс. Иванов, города Пастернаку «являются преимущественно в звучании» (Иванов Вяч. Вс. Хроотоны творческой биографии Б. Л. Пастернака // «Любовь пространств...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 15).

⁵ А в самом этом сравнении в слове «холодных» присутствует анаграмма слова Лондон – город как будто двоятся, в пространстве возникает зеркальный эффект. Кроме того, зеркальность есть в «Шекспире» и на звуковом уровне: в уступах – преступный; пасмурный Тауэр; обрюзгший – набрюшник; уснувшую пустошь, спиралями – запырили (о двойниках, двойничестве и зеркальности в цикле мы будем говорить ниже).

Описание Лондона в первых двух строках пронизано диккенсовскими аллюзиями, и подобное представление о Лондоне мы найдем еще в одном тексте Пастернака, 19 марта 1926 года он пишет Марине Цветаевой:

«Именно, мне вспоминалась зима, когда я зачитывался Китсом и Суинберном, и даже, из строки в десятую, понимал, что делал. И, разумеется, в стихах рос и творился свой Лондон, которого, наверное, на свете нет, но именно в этот Лондон я пишу тебе. Помню, ледяной, утихомирившейся, расчистившейся ночью, перед тем укутанной клетке, окном выходящей жил тогда в Лебязьем переулке в канареечной клетке, окном морозившим тогда в Лебязьем переулке мне он вот как. Там в тумане, тронутым морозом, – представился себе время, и стрелки на Вестминстере и циферблату других башен медленно, как блюда, подвигались слева направо, по кругу английский алфавита, и били, попадая на иные буквы, и скрытый туманом, таинствами языка и недоступностью, дух Англии, как спирт вырости над фиакрами и господствуя над Диккенсом, касался ободков кончиками пальцев»⁶.

Город в стихотворении как будто отодвигается на второй план, а на первый план выходит пространство трактира, не названное сразу, но открывающееся постепенно, благодаря соотношению стен с хмелем, бревен с элем, появлению коפות и эпитета «бражный». Слово «трактир», как и название города «Лондон», «запаздывает», следует как титр уже появившейся картины, так «трактир» звучит только в конце стихотворения, в «речи» сонета: «... но, сэр, но, милорд, мы – в трактире».

«Театральность» стихотворения подчеркивается еще и тем, что оно «движется» подобно драме, с помощью реплик героев. Этот прием вообще часто используется Пастернаком (одним из ярких примеров того же рода стихотворение «Зима» в редакции 1928 года). Но в «Шекспире» репликаность становится одной из составляющей шекспировской темы, так как Шекспир в первую очередь ассоциируется с театром и произведениями для театра, реплики являлись приемом драматизации, театрализации стихотворения. Как серия реплик построено стихотворение «Марбург», где, кстати, тоже как бы незначай упоминается Шекспир.

Нередко в стихотворениях Пастернака герои, вещи, времена года, слова получают статус персонажей, они «выходят на сцену», двигаются, олицетворяются, смешиваются между собой, как бы «отслаиваясь» от лирического героя, его переживаний, состояний, картин, которые он видит. Так же, как инстинкт в «Марбурге» («Инстинкт прирожденный, старик-

⁶ Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост., коммент. Е. В. Пастернак и М. А. Рашковской. М., 2005. Т. VII. Письма 1905–1926 С. 616–617.

подхалим, / Был невыносим мне. Он крался бок о бок/ И думал...»), «Шекспир» оживает снег:

Спиральями, мешкотно падает снег,
Уже запылили, когда он, обрызганный,
Как сползший набрюшник, пошел в полусне
Валить, засылая уснувшую пустошь.

Эпитет «обрызганный» наделяет снег человеческими чертами, сравнение со «сползшим набрюшником» как будто облекает снег в одежды – создается яркий, почти реальный, образ болезненного и неопытного человека. В «Шекспире» «реплики подают»: неназванный бредущийся, Шекспир и его сонет. Причем «голос» Шекспира появляется лишь в последнем четверостишии: «– Ему?! Ты сбесился? – И кличет слугу...», первая же его реплика вообще отсутствует в стихотворении, между тем это сильная и остроумная фраза, как мы понимаем по реакции на нее – по «гоготу». Из-за пропущенной реплики читатель понимает, что «подглядывает», видит лишь фрагмент какой-то сцены:

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

А меж тем у Шекспира
Острий пропадает охота...

Вообще главные персонажи и «декорации» (Лондон, трактир, Шекспир) как бы отодвигаются от того места, где их ожидают увидеть в тексте, это тоже создает драматическую напряженность лирической «повести». И все же в стихотворении обыгрывается именно разговор Шекспира с сонетом. Причем здесь мы наблюдаем необычное явление – поэт беседует со своим собственным произведением, и разговор идет о творчестве, тогда как обычно о творчестве могут беседовать два героя (как, например, в «Мощарте и Сальери» Пушкина) или поэт с музой.

С одной стороны, оживший сонет в стихотворении уподобляется музе (Ю. В. Шатин называет его «Галатеей мужского рода»⁸). Но с другой стороны, перед нами не просто диалог поэта и благосклонной музы мужского

⁷ Как отмечает М. Эпштейн, «у Пастернака, при отсутствии наружного сходства, очеловечиваются сами действия, повадки природы – своеобразной, бесчинной, неутомимой» (Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 250).

⁸ Шатин Ю. В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213–219.

рода, перед нами диалог, напоминающий поединок⁹. Лирическому герою поэт противопоставит его собственное произведение. Непонятно, кто кому диктует поэтический текст. Поэт создает сонет, но сонет оживает и говорит с поэтом, даже поучает его. Получается, что управляет сама форма, жесткая форма сонета. Самое яркое тому свидетельство – это то, что в стихотворении «сбивается» система рифмовки. Монолог сонета ведет за собой сонетную форму, нарушается строфическое построение стихотворения, появляется рифмовка ABAAB – некое подобие части сонета (катрен и терцет):

Сонет говорит ему:

«Я признаю

Способности ваши, но, гений и мастер,

Сдается ль, как вам, и тому, на краю

Бочонка, с намыленной мордой, что мастью

Весь в молнию я, то есть выше по касте,

Чем люди, – короче, что я обладо

Огнем, как, на нюх мой, зловошем ваш кнастер?...»

Точная рифма в этой части только одна – *мастер-кнастер*, но и в ней есть нарушение ожидания читателя, так как за точностью рифмы скрывается ее экзотичность, в стихотворении внезапно появляется название сорта табака «кнастер».

Еще раньше в стихотворении также возникает «сбой» в системе рифмовки – после трех первых строф с перекрестной рифмовкой появляется строфа с кольцевой:

Оконце и зерна лиловой слоды

В свинцовых ободях. – «Смотря по погоде.

А впрочем... А впрочем, соснем на свободе.

А впрочем – на бочку! Цирюльник, воды!»

В дальнейшем в стихотворении везде, кроме указанной ранее части, используются перекрестные рифмы. Сцена с цирюльником оказывается заключенной рифмой в некое подобие рамки и отделяется от всего остального стихотворения, поскольку она занимает особое место в тексте¹⁰.

⁹ Поединок – это один из ведущих мотивов Пастернака, который реализуется в различных вариантах: поединок в любви, поединок со стихией (природной или творческой), поединок с самим собой. Но к этому мы еще вернемся.

¹⁰ Подобным образом выделяется описание прощания с героиней на лестнице в стихотворении «Встреча»:

В шестом часу, куском ландшафта

С внезапно подсыревшей лестницы,

Как рухнет в воду, да как треснется

Усталое: «Итак, до завтра!»

Драматургия текста обеспечивается темой противостояния поэта и мира. И поэт, и материал претендуют на власть друг над другом. Кто-то должен одержать победу, как и в «Марбурге», где поэт борется с ожившей страстью и с непреодолимым желанием покончить жизнь самоубийством, но поэт побеждает. Тема поединка в «Шекспире» переплетена с темой власти, которая символически отмечена образом цирюльника. Н. Букс отмечает, что инструментарий сближает парикмахеров с палачами: в руках парикмахера бритва и ножницы, которые легко становятся оружием убийства. Кроме того, с парикмахером связано украшение или изменение внешности человека, его излечение и убийство. Иначе говоря, парикмахер – организатор метаморфозы тела¹¹.

Причина этой метаморфозы у Пастернака – любовь или вдохновение, которое часто оказывается органически связано со смертью:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!
(«О, знал бы я, что так бывает...», 1932)

В «Пяти повестях» тема крови и сдавленности горла тоже есть, особенно в «Маргарите»: тема затрудненного дыхания, спазма в горле, возможно даже казни проходит через все стихотворение: «Разрывая кусты на себе, как силок...» – в начале; «Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту / Подступал. Оставался висеть на косе» – в середине; «Где застрял, где повис ее шлем теневой, Разрывая кусты на себе, как силок» – в конце стихотворения. И повторение первой строки в конце стихотворения как будто замыкает круг, возвращает к началу и одновременно еще раз подчеркивает образ силоков, тему удушья.

Удушение, спазм, славливание и кровь, вероятнее всего, связаны в поэтическом сознании Пастернака с витальной и одновременно мортальной темами. М.Л. Гаспаров отмечает, что у стихотворения «Маргарита» есть живописный подтекст: картины Врубеля «Демон поверженный» (по тому, как описана Маргарита: «И затылок с рукою в руке у него, / А другую назад заломила...»), «Сирень» (по цветовой гамме), витраж-триптих на тему Фауста¹². Действительно, обилие красок, буйство природы в тексте наталкивает на мысль о живописном коде, но название «Маргарита» и то, что следующее стихотворение называется «Мефистофель», и то, что действие стихотворения происходит в лесу или даже в саду, – все это отсылает к гётевской Гретхен. В стихотворении описана некая вариация на тему сви-

¹¹ Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // Интерпретации и авангард. Новосибирск, 2008. С. 240.

¹² Гаспаров М.Л., Подгаечкая И. Ю. «Сестра моя жизнь» Бориса Пастернака. Сверх понимания. М., 2008. С. 100.

дания Маргариты и Фауста, но сам Фауст призрачен, о его присутствии можно только догадываться¹³. Но одновременно, через постоянно повторяющиеся намеки на удушение, описана гибель Маргариты.

Опасный, смертельный, дьявольский переизбыток жизни – постоянный мотив в «Пяти повестях». В объектах живого мира ощущается жизненная сила, намного превышающая обычную, естественную меру. Земля чудесным образом приобретает повышенную витальность, грозную и демоническую¹⁴. Через довольно экспрессивную лексику («разрывая кусты», «очумелых дождей меж черемух висел», «он кору одурял») в стихотворении создается впечатление буйно разрастающегося растительного образования. Достаточно очевидно связь повышенной витальности природы с демонологией, демоническое начало облечено в формы бурлеска (здесь можно увидеть аллюзию на сцену Вальпургиевой ночи из «Фауста», когда Мефистофель, танцуя со старой ведьмой, говорит ей: «Я видел любопытный сон. / Ствол дерева был расщеплен. / Такою складкой шла кора, / Что мне поправила дыра» (пер. Бориса Пастернака)).

В четвертом стихотворении цикла, в «Мефистофеле», появляется тема крови:

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

И дорога, и ноги дьявола покрываются кровью, а через слово «залитой» оказываются связанными с появляющимися в предшествующих строках ливнями: «Помились ливни в окна спален» – вода и кровь сливаются в одно.

Вернемся к «Шекспиру». Поскольку цирюльник появляется в первой из репликовых фраз, читатель сначала не может понять, кому она принадлежит, и все указанные интерпретации образа парикмахера сначала тем или иным образом связываются с лирическим героем, с Шекспиром.

Кроме значений смерти, «цирюльничьи» мотивы нагружаются в культуре и другими, противоположными значениями – музыки, праздника, ис-

¹³ Интересно, что в первых двух и последней строках говорится о соловье и употребляется мужской род:

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

Только в третьей строфе появляется сама героиня, чьим именем названо стихотворение. Через настойчивое употребление местоимения «он» происходит как будто олицетворение соловья, возвышение его до символа мужского начала, которым пронизано все в стихотворении, идет ощущение присутствия Фауста.

¹⁴ Идея «повышенной витальности» подсказана нам Г. М. Васильевой.

куства. Действия цирюльника похожи на игру артиста и красивые сами по себе: «В цирюльниках, — пишет Р. Тименчик, — гнездится обещание музыки и театра, пира искусств, — вспомним нектар чарошного двойника-антипода великого диктатора, бредущего посетителя под “Венгерский танец” Брамса, или же стихотворение ценимого Мандельштамом Алексея Лозина-Лозинского “Парикмахерская”».¹⁵ Связь парикмахерской темы с музыкой и вдохновением идет также от музыкальных воплощений пьес «Севильский цирюльник» Бомарше: одноименной оперы Россини и оперы Моцарта «Женитьба Фигаро». Оперный подтекст становится еще одним элементом театрализации стихотворения. В «Шекспире» превращение трактира в парикмахерскую также превосходит и даже создает условия для появления, материализации сонета.

Противостояние поэзии и ее создателя открывает цикл «Пять повестей», это ключевой мотив стихотворения «Вдохновение»:

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

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

На то, что заключенным в этих строках становится поэт, указывает нам замена ожидаемого «под замком» на нематериальное «под стихом». Поэт оказывается в плену у своего произведения, а под фигурой часового, возможно, подразумевается само вдохновение. Но и стихи, метонимически называемые здесь «истерзанными перьями»¹⁶, стремятся вырваться «из

¹⁵ Тименчик Р. Руки брадобрея, или Шесть подтекстов в поисках утраченного смысла // НЛО. 2004. № 67. С. 128.

¹⁶ В «Мефистофеле» снова появляется образ перьев:

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

И эти строки допускают двойственное толкование. С одной стороны, перья здесь — это перья дяволовой шляпы, подчеркивающие «высокомерье», но из-за ранее отождествлявшихся перьев и стихов во «Вдохновении», в «Мефистофеле» перья тоже становятся стихами, возникает тема искусства, которое «терпит», то есть признает природу.

рук рифмачей», то есть не только быть написанными, но и освободиться из-под власти поэта. Упоминание перьев в свете темы вдохновения отсылает к стихотворению «Осен» Пушкина:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Но если у Пушкина «стихи свободно текут», то у Пастернака тема вдохновения почти постоянно связана с болью, смертью («последний из смертных»), насилем («конвоир», «истерзанных перьев»), увечьем — «метаморфозой тела» («вырывает из ниш костыли»¹⁷). Творчество у Пастернака не легкий и гармонический процесс, а процесс, полный трудностей («Высокая болезнь»), самопожертвования, самоистязания, и это всегда движение на высокой скорости, движение, чреватое гибелью. В рвущихся перьях заключена огромная динамическая сила, которой нет в плавном движении перьев у Пушкина. «Вдохновение» наполнено таким движением, начиная с первых строк («По заборам бегут амбразуры...»), но оно тоже отделено от лирического героя — создается впечатление, что мир вокруг

¹⁷ По-видимому, прозаическая расшифровка данного образа — архитектурная, костыли — это колонны. Но семантические колебания этого образа очень обширны. Костыли намекают на хромоту, и через эту тему «Вдохновение» связывается с «Марбургом»:

«Научишься шагам, а после хог в бет», —
Твердил он, и новое солнце с зенита
Смотрело, как сызнова учат ходьбе
Туземца планеты на новой планиде.

Неумелая походка сродни хромоте: и то, и другое выступают вариациями сбивающего ритма в передвижении героя. Кроме того, хромота — частый атрибут дявола, и поэтому четвертое стихотворение цикла, «Мефистофель», с прямым упоминанием «дяволовых ног» также примыкает к этой теме:

В чулках как кровь, при паре бантов,
По залитой зарей дорожке,
Упав, как лямки барабана,
Пылили дяволовы ноги.

«Шекспир» тоже оказывается связан с «Марбургом» через тему хромоты: в описании стен внезапно появляется «неровная поступь» («Как Лондон, холодных, как поступь, неровных»). И эта «неровная поступь» вносит в стихотворение образ дявола, о котором мы будем говорить ниже.

перемещается сам по себе, тогда как герой, наблюдающий, сочиняющий, описывающий этот мир, находится в одной неподвижной точке:

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

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

Необходимо отметить, что через упоминание о перьях возникает птичья тема, стихи отождествляются с птицами, оживают, что напоминает и о соловьях из «Маргариты». Многочисленные метафорические и метонимические оживления вещей (перья – птицы) вторят любимому сюжету Пастернака – сюжету каменного гостя». Также и в «Шекспире» сонет превращается из мертвого в живое – в стихотворении появляется сюжет «Каменного гостя», сюжет ожившего творения. И цикл «Пять повестей» опять переключается со стихотворением «Марбург», в первой редакции которого содержится прямая отсылка к пушкинской трагедии:

В саду – ты глядишь с побелевшей губой –
С земли отделяется каменный памятник.

Тот памятник – тополь. И каменный гость
Тот тополь: луна повсеместна и целостна.

Во второй редакции «Марбурга» «каменный гость» уже не появляется, но, как отмечает Л. Флейшман, обе редакции апеллируют к «дон-жуанской» литературной традиции, «но с парадоксально переставленными знаками, поскольку романтическая ситуация пастернаковского стихотворения – это обратный сценарий дон-жуанского поведения»¹⁸.

В «Шекспире» же, где отсутствует любовная тема, превращение мертвого в живое становится еще одним элементом «драматизации», подчеркивающим «театральность» стихотворения, ведь «оживление» вещей, мертвого мира – главное таинство театрального искусства.

Мы рассмотрели тематический пласт стихотворения «Шекспир». Теперь коснемся литературных ассоциаций, оттеняющих данный текст. Разговор поэта с сонетом напоминает «Фауста», разговоры доктора с дьяволом, при этом подчеркнем ведущую роль «творения» в разговоре: как Мефистофель подталкивает Фауста, так и сонет руководит своим автором.

¹⁸ Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 118.

Беседа получается не просто со стихотворением, но и с духом, призраком – в конце концов, разгневанный Шекспир запускает в привидение, то есть в свое собственное сочинение, салфеткой:

– Ему?! Ты обесился? – И кличет слугу,
И, нервно играя малаговой веткой,
Считает: полинты, французский рагу –
И в дверь, загустя в привиденье салфеткой.

И то, что сонет называется «привидением», и герой разговаривает с призраком, создает еще одну литературную аллюзию, подсказанную также и названием стихотворения – «Гамлет» Шекспира¹⁹. У самого Шекспира²⁰ тема привидения подкрашена мотивами теней, покровов снов, видений. Сон – один из постоянных шекспировских мотивов, многое в шекспировских произведениях связано со снами и сновидениями (в «Буре» даже появляется фраза «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь...»). Тема сна, появляющаяся и в тексте Пастернака, на фоне других аллюзий и в связи с названием стихотворения тоже становится отсылкой к Шекспиру:

Спиралями, мешкотно падает снег,
Уже запылили, когда он, обрызганный,
Как сползший набрюшник, пошел в полусне
Валить, засыпая уснувшую пустошь.

Мотив сна в этих строках проявляется и в слове «засыпая», так как оно содержит в себе несколько значений: снег не только покрывает все вокруг, но и погружается в сон. И через это троекратное повторение темы сна («в полусне» – «засыпая» – «уснувшую») все в стихотворении оказывается окутаным сном, а Лондон превращается в мираж, наваждение. Подобным образом во «Вдохновении» появляются коннотации сна в строке «И лицо окунал конвоир»: конвоир одновременно и падает (в чем проявляется тема смерти), и засыпает.

¹⁹ Эта отсылка к шекспировской трагедии подсвечивается строками из другого стихотворения Пастернака:

О! весь Шекспир, быть может, только в том,
Что запросто болтает с тенью Гамлет.
(«Бросову», 1923)

Кроме того, в «Пяти повестях» появляются и другие призраки: «В мелькавшего как бы взаправду / И вдруг скрывающегося призрака» – во «Вдохновении»; «Где тень, пугавшая коней их, / Ежевечерне оживала» – в «Мефистофеле»; в «Маргарите», как было сказано выше, присутствует «призрачный» Фауст.

²⁰ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспертное издание. Новосибирск, 2006. Вып. 2. С. 22.

У Пастернака все построено на балансировании между мотивами сна, невидимого, неуловимого и видением очень четкой формы и фактуры. С одной стороны, стихотворения наполнены ощущениями материальности, декорации, театра. Например, вещественны во «Вдохновении» городские картины: «По заборам бегут амбразуры, / Образуется брешь в стене» («Без клеишей приближение, динамика той же создает в стихотворении театральность, даже кинематографичность. А казалось бы неуловимые утро и запахи становятся осязаемыми: «Как в росистую хвойную скорбость / Скипидарной, как утро, струи...»). В «Шекспире» же стены описываются с помощью сложных сравнений и неожиданных ассоциаций так, что чувствуется их материальность: «стены, как хмель», «бревна утробные, как копоть», «бревна бражные», «бревна как поступь, неровные».

С другой стороны, Лондон и сонет, и Шекспир – это сон, наваждение, призрак, греза, как и вдохновение и вообще творчество. Образ Шекспира – одна из масок автора. Имеет значение и само расположение стихотворения в цикле вслед за стихотворениями «Маргарита» и «Мефистофель» – является ожидание, что следующий текст так или иначе, будет связан с Гёте. А уже отмеченные сюжетные ассоциации позволяют говорить, что под маской Шекспира прячется и Фауст, и Гёте, и Гамлет. Автор скрывается сразу за несколькими образами, маска получается многослойной.

Кроме того, последняя строка («И в дверь, запустя в привиденье салфеткой») тоже ассоциируется с легендой об искушении человека дьяволом: как отмечает В. М. Жирмунский, «для духа ортодоксального лютеранства характерно апокрифическое сказание, будто дьявол явился искушать Лютера, когда он переводил Библию, скрываясь от преследования «написав» в замке Вартбург, в Тюрингии, и реформатор бросил в него чернильницу: темное пятно на шпукатурке лютеровской кельи долгое время считалось чернильным пятном и было по кусочкам выскоблено верующими, посещавшими это памятное место»²¹.

Сам Фауст у Гёте соотносится с Лютером, он переводит Библию, и это еще одно «превращение»: Шекспир превращается в гетевского героя, и вслед за этим возникают ассоциации с Мартином Лютером²². Многоликость лирического героя приводит к тому, что раздваивается и окружающая его обстановка. Так, Шекспир одновременно участвует в пиршестве («Словам остряка, не уставшего с пира...») и сочиняет («Сонет, / Написанный ночью с огнем, без помарок, / За тем вон столом...»), а подкипший ранет и клешня омара, оставленные за тем столом, не соответствуют тому,

²¹ Легенда о докторе Фаусте / Подг. изд. В. М. Жирмунского. М., 1978. С. 296–230.

²² Образ Мартина Лютера появляется и в «Марбурге»: «Здесь жил Мартин Лютер...», но во второй редакции, написанной позже стихотворения «Шекспир».

что перечисляется в конце стихотворения: «Считает: полпинты, французский рагу...».

Многочисленность двойников автора – это принцип поэтики Пастернака, заданный уже, например, в «Марбурге», где чувства и состояния героя и автора, инстинкт, тоска, бессонница, отделяются от него, становятся его воплощениями. В «Пяти повестях» автор обрастает двойниками повсюду. Останемся на «Встрече», втором стихотворении цикла. «Встреча» – тоже драматический текст (и в этом смысле очень связана с «Шекспиром»). Драматичность вырастает тоже из реплики, из одной реплики, брошенной герою героиней: «Итак, до завтра». Но эта реплика кружится в сознании героя, звучит в нем на разные голоса – и появляется множество персонализированных авторских двойников.

В связи с названием стихотворения создается читательское ожидание: кажется, что герой должен кого-нибудь встретить. Но это ожидание нарушается сначала тем, что говорится: «И можно было до Подольска / Добраться, никого не встретивши», а затем описанием сцены расставания с героиней в третьей строфе. Встреча подменяется расставанием, и эта подмена как будто подчеркивается рифмами в этой строфе: перекрестная рифмовка всего стихотворения заменяется здесь на кольцевую.

Но и далее встречи не происходит, вместо этого вокруг лирического героя все начинает оживать, превращаться в его двойников. Он встречается не с возлюбленной, а со своим вдохновением, с самим собой, но не прежним, а преобразенным любовью и поэзией:

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

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

Лирический герой становится одновременно наблюдаемым и наблюдающим сам с собой. А то, что он назван в стихотворении «автором», делает его еще и сочиняющим эти стихи, сам поэт как будто передает ему эту функцию, но также превращается в его двойника. Похожим образом появляются двойники в «Мефистофеле»: герой описывается так, как будто он совершает несколько действий сразу, и поэтому раздваивается:

Считая схавших, как веши,
Едва прикладываясь к шляпе,
Он шел, откидываясь в смехе,
Шагал, приятеля облапя.

Повторение строки «И мартовская ночь и автор» и то, что мартовская ночь – женского рода, делает ночь двойником не только героя, но и героини – а через нее герой и героиня сами становятся двойниками друг друга. Соотнесение ночи и героини подтверждает и замечание К. Поливанова: «Восьмой строфе возникает рассвет и «завтра», несущееся навстречу «обним» – ночи и автору (или двоим, попрощавшимся в третьей строфе?)»²³. А через оборот «рядясь неряшливо» даль тоже наделяется женскими чертами («Дремала даль, рядясь неряшливо») ²⁴.

На первый взгляд, кажется, что во «Встрече» герой возвращается в многолюдного пира («Холодная рука ландшафта / Вела домой, вела «сборища»), с другой же стороны, со свидания с героиней: прощание на лестнице во время пиршества отсылает нас к более позднему пастернаковскому тексту – к «Вакханалии»:

И свою королеву
Он на лестничный ход
От печей перегрева
Освежитья ведет.

Кроме этого, тема двойничества героя и героини связывает «Встречу» и «Вакханалию» («Он с ней рядом садится, / Это ведь двойники»), но также концовки стихотворений построены похожим образом:

Прошло ночное торжество.
Забыты шутки и проделки.
На кухне вымыты тарелки.
Никто не помнит ничего.

(«Вакханалия», 1957)

Они трехъярусным гексаметром
Смещались вправо по квадрату.
Смещенных выносили запертво,
Никто не замечал утраты.

(«Встреча», 1921)

Теперь, когда мы рассмотрели тему двойников, обратимся к «смещению», прямо названному в последних строках «Встречи»: это и событие встречи, которое удаляется от героя и читателя во времени, и смещение уже прочитанные строки, к которым герой постоянно возвращается. Смещение – вообще очень важное понятие для Пастернака. В «Охранной грамоте» он пишет о том, что искусство есть запись смещения действительности,

²³ Поливанов К. К. К анализу и интерпретации стихотворения «Встреча» Бориса Пастернака // Стих, язык, поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова М., 2006. С. 550.

²⁴ По мнению К. Поливанова, выражение «рядясь неряшливо», возможно, порождается отзвуком женского имени в названии месяца март. (Поливанов К. К. Анализу и интерпретации стихотворения «Встреча»... С. 549).

производимого чувством», иными словами, искусство не воспроизводит действительность в её подлинности, а как бы произвольно создаёт действительность силою чувства.

С помощью смещения герой во «Встрече» пытается постоянно вернуться к моменту расставания и предшествовавшему ему свиданию – встрече:

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

Это возвращение обеспечивает и постоянные повторы слов в тексте: «нода рвалась» – «и ветер воду рвал»; «с шестого часа полуночи» – «в шестом часу»; «куском ландшафта» – «холодная рука ландшафта»; «мартовской ботвиньей» – «мартовская ночь»; «оно с богатом шло как рамошник» – «в провале недоступной рамы» и др.

Кроме того, в стихотворении появляются две неожиданные гипердактилические рифмы ²⁵: в пятой строфе «И вскрикивала и покашливала» и в девятой строфе «Нездешними казались, тамошними». С их помощью поэт как будто стремится задержать, продлить время, отодвигающее все дальше знаменное для него событие.

Реверсивная сила позволяет поэту «преодолевать» материю и время, а стихотворение становится вариацией на тему пушкинского «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!», и, одновременно, содержит в себе отсылку к «Фаусту» Гёте, где условием окончания договора должно стать желания Фауста остановить время.

По мнению Г. М. Васильевой, «порой хватает одного-двух ключевых слов, чтобы весь текст окрасился в тона Гёте». Так, во «Встрече» такими ключевыми словами могут стать, например, «багет», «рамошник», «рама». В них улавливается намек на картину или зеркало, что в очередной раз заставляет почувствовать, как «умножается» пространство в стихотворении: как герой обрастает двойниками – так и пространство обрастает образами. Г. М. Васильева отмечает, что Пастернак не мог игнорировать многогранную средневековую символику зеркала: в европейской средневековой культуре пары, чья любовь заканчивалась смертью одного или обоих возлюбленных, изображались на обратной стороне зеркал, тканей. Этим изображений довольно много в искусстве Германии конца XV – начала XVI в.: можно вспомнить, например, гравюру «Смерть разлучает возлюбленных» Ганса Бургкмайера Старшего (1510 г.) или «Прогулку»

²⁵ О нестандартности рифмовки в стихотворении см.: Поливанов К. К. Анализу и интерпретации стихотворения «Встреча»... С. 551. Следует отметить, что Поливанов указывает только на гипердактилическую рифму в пятой строфе, рифму в девятой строфе он не комментирует.

Альбрехта Дюрера (1496–1497 гг.). Эти ассоциации усиливают акцент на расставании, встреча на лестнице обещает одновременно и осуществление любви и ее трагический противоречивый названию финал.

Как мы видим, все пять стихотворений цикла исполнены «драматичности», в каждом из них фрагментарно вычленились вершинные моменты бытийного плана. Конечно, целиком «событийную» линию нельзя восстановить (особенно сложно собрать «осколки событийности» в «Маргарите»). Однако сама «вершинность», фрагментарность событийности создает не фабульный план, а иллюзию фабульного плана. Иллюзия эта у Пастернака настолько сильна, что возникает идея «пересказа» пастернаковских стихотворений²⁶. Такого рода пересказ – это необходимая ступень на пути к постижению смысла этих текстов, однако восстановление фабульных элементов не может являться конечной целью исследования. Изучения требует тот способ, которым создается иллюзия событийности. Главное событие пастернаковских текстов – не событийно, это событие вдохновения, трансгрессия внешних картин и сюжетов во внутреннем пространстве текста и в лирическом «я».

Трансгрессивная событийность обывается и в названии цикла: «Пять повестей» – это не только подзаголовок цикла, но и жанровое определение текстов в нем. Кроме соотношения этого названия с прозаическими «Повестями Белкина», о сравнении с которыми мы упоминали в начале статьи, также можно говорить о распространенных в пушкинское время жанра стихотворных «повестей»²⁷ (в частности, поэма «Медный всадник» имеет подзаголовок «петербургская повесть», а двухтомный сборник поэм Пушкина 1835 года назван «Поэмы и повести»). По определению Э. И. Художинной, стихотворная «повесть» – стихотворный аналог (имитация, изображение) устных жанров типа анекдота, легенды, были, а также письменных жанров типа хроники²⁸. Отчасти это можно отнести и к стихотворениям Пастернака, имитирующим «истории», «судьбы», «сюжеты», «события» в живом движении лирической стихии.

²⁶ См.: Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005. С. 3–4; Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверхка понимания. М.: РГГУ, 2008. С. 9–11. И частности, исследователи говорят о том, что «в XX веке явилось очень много литературных произведений – и прежде всего, поэтических, – которые заведомо нельзя считать «понятными целому». <...> Это заставляет позаботиться о новом типе комментария – о таком, что прежде всего отвечал бы на вопрос, <...>: «о чем, собственно, здесь говорится?» (Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005. С. 3).

²⁷ Подробно об этом жанре см.: Художинна Э. И. Жанр стихотворной повести и творчестве А. С. Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 4–31.

²⁸ Там же. С. 78.

Мотив погорельщины в «Пирамиде» Л. М. Леонова и мотив очищения огнём в литературе начала 1920-х годов

«Бакунину принадлежат слова: страсть к разрушению есть творческая страсть. Нужно зажечь мировой пожар, нужно разрушить старый мир. На пепелище старого мира, на его развалинах возникает сам собой новый, лучший мир»¹.

Н. А. Бердяев

В романе Л. М. Леонова «Пирамида» сквозные для творчества писателя образы и мотивы, связанные с огненной стихией, собираются воедино и создают особый идеологический сюжет. Сюжет, который условно можно назвать «гибель России в огне революции». Именно в «Пирамиде» он обретает законченный вид, тогда как в предшествующем творчестве многие из огненных образов, ставших в образном тезаурусе Леонова сквозными знаками революции и ее последствий, хотя и присутствуют, но нигде не представлены все сразу. В последнем романе происходит связка огненных образов, символизирующих революцию-пожарище в единое смысловое целое, они словно выстраиваются в цепочку: «гроза – искра – факел/костер – пожар/пал – погорельщина».

«Погорельщина» в цепочке «огненных слов» – замыкающее. Погорельщина – это то, что осталось от прежней России в результате огненного революционного очищения. В «Пирамиде» мотив погорельщины входит в комплекс размышлений Вадима и Матвея Лоскутовых о послереволюционной действительности: «Воистину обширная незримая зола простирается ноне вокруг нас: экое кострище из России содеяли! (...) все мы, обремененные старичье, мысленно бродим по своей неостылой погорельщине и в

¹ Бердяев Н. А. Русская идея // Мыслители русского зарубежья. СПб.: Наука, 1992. С. 166.