

**Семантика вымышленного черновика:
еще раз о стихотворении Б. Л. Пастернака «Сказка»**

М. М. Гельфонд

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»

Аннотация. Статья посвящена вымышленной творческой истории стихотворения Б. Л. Пастернака «Сказка», изложенной в романе «Доктор Живаго». Соотношение реальной и «романной» истории создания акцентирует внимание на избранном размере – трехстопном хорее – и его семантике. Рассмотрение первого этапа вымышленной истории «Сказки» позволяет прочертить значимые смысловые связи между «Гамлетом», «Сказкой» и «Гёфсиманским садом» и увидеть в них инвариантные воплощения одного лирического сюжета в разных жанрах. Изучение второго этапа вымышленной истории «Сказки» проясняет ряд пушкинских контекстов не только в «Стихотворениях Юрия Живаго», но и в романе в целом. Исследование семантических ореолов, возникающих на разных этапах работы Живаго над «Сказкой», позволяет включить ее в большой контекст русской лирики.

Ключевые слова: Б. Л. Пастернак, «Стихотворения Юрия Живаго», «Сказка», лирический цикл, межтекстовые связи, семантический ореол метра.

УДК 82-7

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-351-362

Контактная информация: Гельфонд Мария Марковна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и межкультурной коммуникации, академический руководитель ОП «Филология», Национальный ис-

Гельфонд М. М. Семантика вымышленного черновика: еще раз о стихотворении Б. Л. Пастернака «Сказка»// Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 351–362.

следовательский университет «Высшая школа экономики» (ул. Большая Печерская, 25/12, Нижний Новгород, 603005, Россия, mgelfond@hse.ru)

«Стихотворения Юрия Живаго» представляют собой тот итоговый текст, который не просто делает жизнь пастернаковского героя оправданной и осмысленной, но и через два десятилетия после смерти Живаго дарит его читателям – Гордону и Дудорову – «свободу души», «счастливое, умиленное спокойствие» и «неслышную музыку счастья, разлившуюся далеко кругом» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 514]. В этом завершающем высказывании героя, равносильном «книге жизни», важным оказывается не только состав стихотворений, но и их взаимное расположение, «распорядок действий». При этом композиция поэтического цикла почти не мотивирована прозаической частью романа. Открывающее его стихотворение «Гамлет», судя по роману, создавалось последним или одним из последних, а о «тетради Юрьевых писаний» [Там же] сказано, что она составлена Евграфом уже после смерти Юрия Андреевича. Интересно, что эта тетрадь (разумеется, иное бытование живаговских стихов в «догуттенбергскую», по слову Ахматовой, эпоху невозможно) в процессе чтения обретает более высокий статус – той книги, которой ей в неопределенном будущем предстоит стать: «И *книжка* в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» [Там же]¹ (курсив здесь и далее мой. – М. Г.).

Поэтическая книга как итоговое, завершающее высказывание предполагает особую плотность семантических связей. По отношению к живаговскому циклу неоднократно – и более чем справедливо – говорилось о его цикличности, о приуроченности ключевых текстов к календарному и христианскому годовым циклам, о восстановлении в нем утраченного в «годы безвременщины» миропорядка и «возвращении истинного времени» [Поливанов 2015, с. 227]. При этом в живаговском цикле есть стихотворение, подчеркнуто выключенное из его годового течения. Это «Сказка» – тринадцатое, центральное из стихотворений цикла. По словам К. М. Поливанова, «ее “сюжет” можно с равным успехом приурочить к весне, лету и осени» [Там же, с. 224]. Действие ее разворачивается «в вечности», «встарь, во время оно / в сказочном краю». Оно и написано в сущности там же, в бывшем «сказочном краю», Варыкине, «богоспасаемой» (но не спасенной от перипетий Гражданской войны) глуши, где герой пытается скрыться от грозящего им с Ларой ареста или хотя бы ненадолго отсрочить его.

¹ Можно предположить здесь перекличку с «Домом поэта» Максимилиана Волошина: «Почетней быть твердым наизусть / И списываться тайно и украдкой, / При жизни быть не книгой, а тетрадкой» [Волошин, с. 359].

«Сказка» – единственное стихотворение цикла, процесс создания которого подробно описан в романе; повествователь словно бы присутствует при нем, точно зная, как одна стадия работы сменяет другую:

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 [Пастернак, 2004, т. 4, с. 438–439].

Описанная в романе история создания «Сказки» является, вероятнее всего, вымышленной. Реальная черновая редакция, известная по письму Б. Л. Пастернака Нине Табидзе, свидетельствует об изменении сюжета и отчасти жанра, но не размера. «Георгий Победоносец уже называется “Сказкой”, а не “Колыбельной”, и весь конец (четвертый кусок с этим дурацким “Баюшки баю”) откинут, а вместо него перед третьим вставлены две строфы, объясняющие, что пленница принесена в виде откупной дани в жертву дракона во избавление страны» [Там же, с. 744]. В реальной черновой редакции историю спасения от змия рассказывала правнучке «старая, седая» пленница, избавитель которой «недолго прожил» после страшного боя с чудищем [Там же, с. 641–642]. В вымышленной, романной истории «Сказки» об изменениях сюжета не говорится вовсе, а об изменениях жанра сказано вкратце: «...ему хотелось средствами, доходящими до лепета и граничащими с задушевностью колыбельной песни, выразить свое смешанное настроение любви и страха и тоски и мужества, так чтобы оно вылилось как бы помимо слов, само собою» [Там же, с. 438]. В романе внимание акцентировано на том, как изменяются стихотворный размер и соответствующая ему семантика. Зачем же понадобилась Пастернаку эта вымышленная творческая история «Сказки»?

Стратегию выбора размера в поздних стихах Пастернака М. Л. Гаспаров описывал как «поиск универсальной простоты, которой можно одинаково хорошо высказать все» [Гаспаров, 1997, с. 517]. Сказанное нуждается в некоторых уточнениях: К. М. Поливанов отмечает, что это «не значит, что «семантические ореолы» были Пастернаку вовсе чужды» [Поливанов, 2009, с. 290]. Важны они и для пастернаковского героя – задолго до создания «Сказки» он рассуждает в своих записях о молодом Пушкине:

Как много зависело от стихотворного размера! В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не от-

стать от старших, пусть дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, притворным здравомыслием. Но едва с подражаний Оссиану или Парни, или с «Воспоминаний в Царском Селе» молодой человек напал на короткие строки «Городка» или «Послания к сестре», или позднейшего кишиневского «К моей чернильнице», или на ритмы «Послания к Юдину», в подростковом пробуждался весь будущий Пушкин [Пастернак, 2004, т. 4, с. 67].

Рассуждения Живаго не лишены некоторых неточностей (короткие строки в значительной степени связаны с «Арзамасом», а «Городок» и вообще пишется вослед «Моим пенатам» арзамасца Батюшкова). Это вполне объяснимо: Юрий Живаго не стиховед и не историк литературы, короткие строчки привлекают его возможностью воплотить то, что он с юности считает главным свойством своих стихов – «энергию и оригинальность» [Там же, с. 282–283]. К содержательной плотности, едва ли не превосходящей пушкинскую, он стремится и в работе над «Сказкой». Попробуем понять, как эта работа шла.

Комментируя фрагмент романа, посвященный созданию «Сказки», А. С. Немзер предполагает, что «короткий размер нужен был, чтобы отделиться от напрашивающегося трехсложника «Песни о вещем Олеге» [Немзер, 2013, с. 295]. Это вполне вероятно – черты сюжетного и образного сходства между пушкинской и пастернаковской балладами весьма значительны². И все же, поскольку в романе назван именно «пятистопник», кажется вполне резонным, что в соответствии с вымышленной историей создания «Сказки» черновой ее вариант был начат пятистопным хореем или ямбом. В пользу первого отчасти свидетельствует трехстопный хорей, которым написана «Сказка», в пользу второго – упоминаемые Пастернаком цезура и «казенная фальшивая певучесть», хореем не свойственные, но для пятистопного ямба вполне возможные.

За пятистопным хореем, начиная с лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» устойчиво закрепились семантика «пути, конкретного или жизненного, пути, ведущего к смерти» [Тарановский, 2000, с. 381]. Конечно, Б. Л. Пастернак не мог быть знаком с первыми работами К. Ф. Тарановского, который приблизительно в это же время начинает свои исследования о семантике метра – и пятистопного хоря в частности³. Вместе с тем Пастернак, видимо, улавливал эту устойчивую связь. К пятистопному хорю он обращался относительно редко – им написано всего десять стихо-

² Как показывает А. С. Немзер, посредницей между ними могло оказаться «Имя» Зинаиды Гиппиус, наследующее размер пушкинской баллады и предвещающее сюжет пастернаковской.

³ Первая работа К. Ф. Тарановского, посвященная этой теме, была опубликована в 1953 г. в Белграде; классическая «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» – уже после смерти Пастернака, в 1963 г.

творений. Три из них – «Гамлет», «Март» и вторая «Магдалина» – относятся к живаговскому циклу. «Март» со «Сказкой», кажется, не связан; «Магдалина» связана косвенно – общностью Лары как героини обоих стихотворений. Сложнее и интереснее ситуация с «Гамлетом»: его размер не только обусловлен темой жизненного пути героя, но и, вероятно, связан в контексте романа с вымышленным черновиком «Сказки», тем самым отброшенным Живаго пятистопником (есть здесь, кажется, даже своего рода аналог цезуры – подчеркнутый слогораздел в первой строке: «Гул затих. // Я вышел на подмости»).

Связь «Гамлета» и «Сказки» не ограничивается семантическим ореолом ее вымышленного черновика. Гамлет и Георгий Победоносец – два введенных в живаговский цикл легендарных героя, два инварианта его судьбы (третьим станет Христос «Гефсиманского сада»). С Гамлетом, стихотворение о котором написано от первого лица, Юрий Андреевич соотносит себя непосредственно, хотя и путем сложных трансформаций: поэт, актер, играющий роль Гамлета, собственно Гамлет, Христос [Баевский, 1994, с. 266–268; Поливанов, 2006, с. 260–267]. Связь со Святым Георгием как покровителем Юрия Живаго подчеркнута и именем героя, и названием города Юрятин. Важно, что Живаго пишет «Сказку» раньше «Гамлета», т. е. в последовательности, подчеркнута противоположной Пастернаку⁴. В романе «Сказка» создается в условиях реальной опасности, на фоне угрозы ареста и волчьего воя, и в ней – вероятно, как раз поэтому – воплощается та идеальная модель судьбы героя, в которой он побеждает дракона и спасает деву. Несколькими днями позже реальность опровергает эту модель. Вторжение в Варькино Комаровского и внезапный отъезд с ним Лары Живаго переживает не просто как катастрофу, но как измену своему высокому предназначению: «Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 447]⁵. Вероятно, с момента неизбежного компромисса, когда Живаго обманывает Лару ради ее спасения, его двойником, мыслимым им самим, перестает быть Святой Георгий и становится Гамлет, «нравственный судья своей эпохи» [Поливанов, 2006, с. 264].

Близость мотивов «Сказки» и «Гамлета» отчасти определяется и внутренним сходством их сюжетов. Оба стихотворения начинаются с выхода героя в темный, враждебный мир, где его ждет испытание⁶: «Он спешил на сечу, / А в степной пыли / Темный лес навстречу / Вырастал вдаль» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 528] – «На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью

⁴ Первая редакция «Гамлета» была написана в январе 1946 г., «Сказки» – в октябре 1953 г.

⁵ «Рифмовка» двух ситуаций отчасти подчеркнута и зловещей семантикой чисел: «Сказка» – тринадцатое стихотворение цикла; отъезд Лары с Комаровским происходит на тринадцатый день пребывания ее и Живаго в Варькино.

⁶ По свидетельству Е. Б. Пастернака [1997, с. 666], Б. Л. Пастернак внимательно прочитал книгу В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки».

биноклей на оси» [Там же, с. 515]. Оба героя прислушиваются к тому, что ждет их в будущем, но в отличие от Гамлета Георгий Победоносец игнорирует страшное предчувствие: «Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку» – «И глухой к призыву / И не вняв чутью / Свел коня с обрыва / Попоить к ручью». В обоих стихотворениях герой обращается за помощью к высшим силам: в «Сказке» это миг безмолвной, до предела сжатой молитвы: «Посмотрел с мольбою / Всадник в высь небес / И копье для боя / взял наперевес» – в «Гамлете» обращенное к Богу-отцу моление о чаше: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси». При этом цели двух молитв различны: в «Сказке» помощь высших сил необходима для решающей битвы с чудищем, в «Гамлете» – чтобы попытаться (хоть и безрезультатно!) отсрочить гибель. Легендарные сюжеты срабатывают по-разному: Святой Георгий готов к сражению, не зная заранее о его исходе – Гамлет знает о неотвратимом «конце пути»; его сил должно хватить именно на достойное принятие этого конца. Характерно, что у финальных строчек «Гамлета» «Жизнь прожить – не *поле перейти*» есть аналог, но возникает он не в конце «Сказки», а в ее начале: «Повернул с кургана, / Въехал в суходол, / Миновал *поляну*, / Гору *перешел*».

За созданием «Сказки» романский повествователь наблюдает неотступно. И напротив, история создания «Гамлета» как бы уходит в сферу предположения, догадки. С записью Живаго о городе, подобном театральной сцене, она соотносится с подчеркнутой неуверенностью: «*Может быть*, стихотворение “Гамлет” относилось к этому разряду?» [Там же, с. 486]. В значительной степени это можно объяснить тем, что «Гамлет» – последнее стихотворение Живаго, упомянутое в тексте; жизнь Живаго в его последние годы ускользает из поля зрения и других персонажей, и повествователя. Вымышленная в романе история «Сказки» дает некоторые основания предполагать, что два стихотворения связаны между собой не только по смыслу, но, вероятно, и генетически. В контексте романа «Гамлет» вполне мог вырасти из оставленной Юрием Живаго в Варыкине черновой редакции «Сказки».

Кажется, в равной степени это предположение можно отнести и к «Гефсиманскому саду» – единственному стихотворению живаговского цикла, написанному пятистопным ямбом, т. е. еще одним «широким, предоставляющим большой простор пятистопнику» [Там же, с. 438]. Исходная ситуация здесь подобна «Гамлету» и «Сказке» – герой выходит в равнодушное к нему, а затем и откровенно враждебное пространство, которое сужается от «простора вселенной» до точки смертельного поединка – сцены, пещеры дракона, Гефсиманского сада: «Гул затих. Я вышел на подмости» – «У ручья пещера. / Пред пещерой брод. / Как бы пламя серы / Озаряло вход» – «Ночная даль теперь казалась краем / Уничтоженья и небытия. / Простор вселенной был необитаем, / И только сад был местом для жилья». Герой «Сказки» (как, впрочем, и ее героиня) не может не спать, но

сон овладевает им уже после поединка с драконом: «Но сердца их бьются. / То она, то он / Силятся очнуться / И впадают в сон». В то же время именно сна – но сна в решающий момент всемирной истории – Христос не может простить своим ученикам: «Смягчив молитвой смертную истому, / Он вышел за ограду. На земле / Ученики, осиленные дремой, / Валялись в придорожном ковыле. / Он разбудил их: “Вас Господь сподобил / Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт / Час Сына Человеческого пробил, / Он в руки грешников себя предаст”» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 547]. Возможно, под влиянием этого упрека апостол Петр и выходит на смертельный поединок с оружием в руках – т. е. поступает, как Георгий Победоносец в «Сказке». Но то, что было подвигом для героя змеборческого мифа и выросшей из него христианской легенды: «Посмотрел с мольбою / Всадник в высь небес / И копье для боя / Взял наперевес», – в новой системе ценностей оказывается поступком этически недопустимым: «Петр дал мечом отпор головорезам, / И ухо одному из них отсек, / Но слышит: “Спор нельзя решать железом, / Вложи свой меч на место, человек”». Отметим, что и Гамлет пастернаковского стихотворения безоружен.

При всей инвариантной близости сюжетов «Гамлета», «Сказки» и «Гефсиманского сада» законы в каждом из них диктует не столько герой, сколько жанр. В «Гамлете» это драма: «Но сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь», в «Сказке» – волшебная сказка, в «Гефсиманском саду» – притча с ее универсальными законами: «Ты видишь, ход веков подобен притче / И может загореться на ходу». Гамлет обречен на гибель, Георгий Победоносец совершает подвиг (и по законам сказки он и спасенная им дева должны остаться в живых – но финал пастернаковской «Сказки» неочевиден), Христос должен погибнуть и воскреснуть, чтобы написанное сбылось, а история получила новый, высший смысл: «Я в гроб сойду и в третий день восстану, / И как сплавляют по реке плоты / Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты».

Изложенная в романе история о том, как создавалась «Сказка», высвечивает новые связи и внутри цикла, и за его пределами. Значимы здесь не только начальный и окончательный этапы, но и та промежуточная редакция, в которой Живаго «стеснил строки до четырех стоп, как борются в прозе с многословием» [Там же, с. 438]. Само это указание уже может быть прочитано как пушкинский знак.

В живаговском цикле нет стихотворений, написанных четырехстопным хореем, но позже, как бы вослед циклу, им будет написана «Нобелевская премия» с той же темой последнего поединка загнанного в тупик автора: «Но и так, почти у гроба, / Верю я, придет пора, / Силу подлости и злобы / Одолеет дух добра» [Пастернак, 2004, т. 2, с. 195]. И тем не менее смысловой ореол четырехстопного хорее – прежде всего, пушкинского – многое определяет в тех фрагментах романа, которые связаны с последним пребыванием Живаго в Варькино. Как писал М. Л. Гаспаров, «четырёхстоп-

ным хореем у Пушкина написаны **все** стихотворения о дороге (кроме, разве что, VII главы «Евгения Онегина») и **половина** стихотворений о зиме» [Гаспаров, 1990, с. 8].

Пушкинские обертоны зимней дорожной темы – верстовые столбы (один из них Живаго хочет показать Ларе и Катеньке как место, где его задержали партизаны, но, сбившись со счета, пропускает), волки, атмосфера постоянной тревоги, предчувствие встречи с таинственным незнакомцем – последовательно нарастают с момента выезда Живаго и Лары из Юрятина. Большая их часть связана с вполне узнаваемым контекстом «Бесов» и «Зимней дороги». «Ведь мы здесь, – напоминает Юрию Андреевичу Лара, – я просто не знаю, насколько ближе к опасности, чем где бы то ни было. Беспредельная, вихрям открытая равнина (“Страшно, страшно поневоле, / Средь неведомых равнин”). И мы одни как перст. Нас за ночь снегом занесет, к утру не откопаемся. Или наш таинственный благодетель, навещающий в дом, нагрнет, окажется разбойником, и нас зарежет» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 431] (здесь мелькнет уже тень Вожатого из «Капитанской дочки»). Позже, как раз в ту ночь, когда Живаго начинает писать «Сказку», он видит, как «свет полного месяца стягивал снежную поляну осознательной вязкостью яичного белка или клеевых белил» [Там же, с. 434] («Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна, / На печальные поляны / Льет печально свет она»). Тогда же «в безмолвии далеких пространств, раскинувшихся за окном», он слышит «заунывный, печальный звук», оказывающийся волчьим воем («Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне»; «Кони стали... “Что там в поле?” – “Кто их знает? пень иль волк”»). Само ощущение бесконечной тревоги – и вместе с тем безмерной благодарности бытию – звучит в мыслях Живаго как контрастная вариация пушкинских «Бесов»: «И это все мне! За что мне так много? Как подпустил ты меня к себе, как дал забрести на эту бесценную твою землю, под эти твои звезды, к ногам этой безрассудной, безропотной, незадачливой, ненаглядной?» [Там же, с. 435] («Бесконечны, безобразны, / В мутной месяца игре / Закружились бесы разны, / Точно листья в ноябре»). «Болдинским» (точнее, варькинским) планам Живаго, который хочет писать или «перевести с иностранного что-нибудь прославленное, мировое» [Там же, с. 433], сбыться не суждено, но первое болдинское стихотворение Пушкина задает камертон главы «Опять в Варькино», подсвечивает ее пушкинскими смыслами.

«Четырехстопник» (причем и хорей, и ямб) входит не только в роман, но и в сознание героя как размер с отчетливо пушкинскими коннотациями. Еще в пору первого своего пребывания в Варькине в продолжение записи о выборе размера Пушкиным-лицеистом Живаго пишет: «Точно этот, знаменитый впоследствии Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был

меркой, снятой со всего русского существования, подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки или называют номер перчатки для приискания ее по руке, впору» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 283]. «Все русское существование» к моменту второго приезда Юрия Андреевича в Варыкино стремительно распадается, разваливается, и хотя четырехстопным ямбом будет написан целый ряд живаговских стихотворений, ни одно из них, кажется, не соотносится со «Сказкой», кроме, может быть, «Весенней распутицы» с ее конным, но мучительно неспешным путем и пушкинским (и «онегинским»!) соловьем⁷: «Огни заката догорали. / Распутицей в бору глухом / В далекий хутор на Урале / Тащился человек верхом» [Там же, с. 520].

«Сжатие» размера «Сказки» до трех стоп мотивировано в равной степени и языковым строем стиха: «...узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить» [Там же, с. 439], и душевным напряжением Живаго, и подступающей к героям разлукой и гибелью: «Мы будем гибнуть откровенно» [Там же, с. 527]. Лермонтовско-фетовский трехстопник [Гаспаров, 1976] многократно отзывается не только в самой «Сказке», но и в связанных с ней страницах романа [Немзер, 2013, с. 295–296]. Отметим еще несколько моментов. Финал лермонтовских «Горных вершин» («Подожди немного – отдохнешь и ты») откликается в начале последней главы романа: «Остается досказать немногосложную повесть Юрия Андреевича, восемь или девять последних лет его жизни перед смертью, в течение которых он все больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские, на короткое время выходил из состояния угнетения и упадка, воодушевлялся, возвращался к деятельности, и потом, после недолгой вспышки, снова впадал в затяжное безучастие к себе самому и ко всему на свете» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 463]. Прощаясь с Ларой навсегда, «до свидания на том свете» [Там же, с. 449], Юрий Андреевич в последний раз видит в необозримом заснеженном пространстве точку промелькнувших саней («И саней далеких одинокий бег»):

Всем своим сознанием он был прикован к далекой точке в пространстве.

Там, на некотором протяжении, небольшой кусок подымавшегося в гору пути открывался между несколькими, отдельно росшими березами. В это

⁷ Во время первого пребывания в Варыкине Юрий Живаго записывает: «В седьмой главе Евгения Онегина – весна, пустующий за выездом Онегина господский дом, могила Ленского внизу, у воды, под горою.

И соловей, весны любовник,

Поет всю ночь.

Цветет шиповник.

Почему – любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно – любовник. Кроме того – рифма к слову “шиповник”. Но звуковым образом не сказался ли также былинный “соловей-разбойник”? В былине он называется Соловей-разбойник, Одихмантьев сын» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 285].

открытое место падал в данное мгновение свет низкого, готового к заходу, солнца. Туда, в полосу этого освещения должны были с минуты на минуту вынестись разогнавшиеся сани из неглубокой ложбины, куда они ненадолго занырнули. <...> Если успеют, если солнце не сядет раньше (в темноте он не разглядит их), они промелькнут еще раз, и на этот раз в последний, по ту сторону оврага, на поляне, где позапрошлую ночью стояли волки [Пастернак, 2004, т. 4, с. 449].

Счастливым найденным Пастернаком размер «Сказки» был осмыслен в романе как история поиска и обретения. Вместе с этой историей возникли и смысловые коннотации. Это неудивительно: и само центральное стихотворение живаговского цикла, и вся история его создания лежит в метрическом и смысловом пространстве русской лирики и не может не резонировать с ним. Выстраиваемый внутри цикла треугольник «Гамлет» – «Сказка» – «Гефсиманский сад» варьирует важнейшую тему цикла и романа – стратегию индивидуального, личностного противостояния «сумраку ночи» и «годам безвременщины». Контексты русской лирики усиливают и дополняют эти смыслы. Кажется, именно это имел в виду Пастернак, когда писал о подступающем к созданию «Сказки» Юрии Андреевиче Живаго:

Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда, подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных [Там же, с. 434].

Список литературы

Баевский В. С. История русской поэзии. 1730–1980. Смоленск: Русич, 1994.

Волошин М. А. Стихотворения и поэмы. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 704 с.

Гаспаров М. Л. Метр и смысл. К семантике русского трехстопного хорея // Изв. АН. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35, № 4. С. 357–366.

Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хорея // Пушкинские чтения: Сб. ст. / Сост. С. Г. Исаков. Таллинн, 1990. С. 5–14.

Гаспаров М. Л. Стих Б. Пастернака // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 3: О стихе.

Немзер А. С. «Песнь о вещем Олеге» и ее следствия // ACTA SLAVICA ESTONICA IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературове-

дение IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 233–301.

Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2004.

Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. М., Цитадель, 1997.

Поливанов К. М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: ИД ГУ ВШЭ, 2006.

Поливанов К. М. Об одной разновидности разностопного ямба в лирике Бориса Пастернака // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII (Новая серия): К 80-летию со дня рождения Зары Григорьевны Минц; К 85-летию со дня рождения Юрия Михайловича Лотмана. Тарту, 2009.

Поливанов К. М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Tartu, University of Tartu Press, 2015.

Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000.

Article metadata

Title: Semantics of the Fictional Draft: Once again about B. L. Pasternak's poem "A Fairy Tale" ("Skazka")

Author: M. M. Gelfond

Author's e-mail: mgelfond@hse.ru

Author's affiliation: National Research University "Higher School of Economics" (Nizhny Novgorod, Russian Federation)

Abstract. The article deals with the fictional creative story of Boris Pasternak's poem "The Fairy Tale" ("Skazka"), described in the novel "Doctor Zhivago". It is fundamentally different from the real story: if Pasternak changed the plot and partly the genre of "The Fairy Tale", as evidenced by his letter to Nina Tabidze, Yuri Zhivago in the novel changes the poetic meter twice – and at the same time comprehends its semantics. The differences between the real and the "novelistic" creative history focus on the semantic halo both of trochaic trimeter – the meter of "The Fairy Tale", and of trochaic pentameter and trochaic tetrameter, used at starting of the first and intermediate edition. The article shows how the first edition, written in pentameter (trochaic or iambic), connects "The Fairy Tale" with "Hamlet" and "The Gethsemane Garden". The assumption of a genetic link between the three texts and a few significant plot coincidences enables to find invariant embodiments of one lyrical plot in different genres in them. The triangle: "Hamlet" – "The Fairy Tale" – "The Gethsemane Garden" built within the cycle varies the most important topic of the cycle and the novel – the strategy of individual, personal confrontation with "the twilight of night" and "the years of timelessness". The study of the second stage of the fictional story "The Fairy Tale" clarifies a number of Pushkin's contexts, not only in the "Poems of Yuri Zhivago", but also in the novel as a whole.

The study of semantic halos arising at different stages of Zhivago's work on "The Fairy Tale" allows including it in the context of Russian lyrics.

Key terms: B. L. Pasternak, "Poems of Yuri Zhivago", "Fairy Tale", lyrical cycle, intertextual links, semantic halo of the meter.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-351-362

Reference literature (in transliteration):

Baevskiy V. S. *Istoriya russkoy poezii. 1730–1980* [The history of Russian poetry. 1730–1980]. Smolensk, Rusich, 1994, 302 p. (in Russ.)

Gasparov M. L. *Metr i smysl. K semantike russkogo trekhstopnogo khoreya*. [The meter and the meaning. To the semantics of Russian three-foot chorea] *Izvestiya AN. Seriya Literaturny i yazyka*, 1976, vol. 35, no. 4, p. 357–366. (in Russ.)

Gasparov M. L. *Semanticheskiy oreol pushkinskogo chetyrehstopnogo khoreya* [The semantic halo of Pushkin's four-foot chorea]. In: *Pushkinskie chteniya*. Comp. by S. G. Isakov. Tallinn, 1990, p. 5–14. (in Russ.)

Gasparov M. L. *Stikh B. Pasternaka* [Poem by Boris Pasternak]. In: *Gasparov M. L. Izbrannye trudy*. Moscow, 1997, vol. 3: *O stikhe*. (in Russ.)

Nemzer A. S. "Pesn' o veshchem Olege" i ee sledstviya [The Song about prophetic Oleg and its consequences]. In: *ACTA SLAVICA ESTONICA IV. Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie IX. Khrestomatiynye teksty: russkaya pedagogicheskaya praktika XIX v. i poeticheskiy kanon*. Tartu, 2013, p. 233–301. (in Russ.)

Pasternak B. L. *Sobranie sochineniy* [Total Works]. In 11 vols. Moscow, Slovo Publ., 2004. (in Russ.)

Pasternak E. B. *Boris Pasternak. Biografiya* [Boris Pasternak. Biography]. Moscow, Tsitadel', 1997, 728 p. (in Russ.)

Polivanov K. M. *Ob odnoy raznovidnosti raznostopnogo yamba v lirike Borisa Pasternaka* [About one kind of variety different iambic stop in Boris Pasternak's lyrics]. In: *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie. VII (Novaya seriya): K 80-letiyu so dnya rozhdeniya Zary Grigor'evny Mints; K 85-letiyu so dnya rozhdeniya Yuriya Mikhaylovicha Lotmana*. Tartu, 2009. (in Russ.)

Polivanov K. M. *Pasternak i sovremenniki. Biografiya. Dialogi. Paralleli. Prochteniya* [Pasternak and contemporaries. Biography. Dialogs. Parallels. Readings]. Moscow, GU VShE Publ., 2006, 272 p. (in Russ.)

Polivanov K. M. "Doktor Zhivago" kak istoricheskiy roman. [Doctor Zhivago as a historical novel]. University of Tartu Press, 2015, 270 p. (in Russ.)

Taranovskiy K. F. *O poezii i poetike* [About poetry and poetics]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury, 2000, 432 p. (in Russ.)

Voloshin M. A. *Stikhotvoreniya i poemy*. St. Petersburg, Peterburgskiy pisatel' Publ., 1995, 704 p. (in Russ.)